CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

677

noviembre 2006

DOSSIER
Cincuenta años de televisión española

Gonzalo Rojas
Cosa mentale

Pedro Bermejo Marín
La guerra del Pacífico

Marcos Maurel
La trilogía de Millás

Ítalo Manzi
Colón en el cine

Carta de Alemania

Entrevista con Paul Auster

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hipanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs. 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 / 13
Subscripciones: 91 5838396
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Solana e Hijos, A.G., S.A.
San Alfonso 26, (La Fortuna) - Leganés Madrid

Depósito Legal: M.3875/1958 - ISSN: 0011-250 X-NIPO: 502-06-003-9

Catálogo general de publicaciones oficiales
http://publicaciones.administracion.es

Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA Bibliography
y en Internet: www.aeci.es

677 ÍNDICE

DOSSIER
Cincuenta años de televisión española

EMETERIO DIEZ PUERTAS
Cincuenta años de televisión en España 7
JAIME DE ARMIÑÁN
De la vida a la muerte 11
ALFREDO AMESTOY
La transición fue la transacción 17
LUIS MARIÑAS
Experiencias históricas 23
EDUARDO LADRÓN DE GUEVARA
Han pasado quince años 27
ALEJANDRO GÓMEZ LAVILLA
Futuro imperfecto 31
TXOMIN ANSOLA GONZÁLEZ
Matrimonio de conveniencia 37
JOSÉ MARÍA CAPARRÓS LERA
Televisión y cine 43
E.M.E.
La dilación democratizadora 51

PUNTOS DE VISTA

PEDRO BERMEJO MARÍN
Una guerra absurda. España y las repúblicas del Pacífico (1865-1883) 59
MARCOS MAUREL
Notas a Trilogía de la soledad *de Juan José Millás* 73
GONZALO ROJAS
Cosa mentale 87

CALLEJERO

JULIÁN JIMÉNEZ-HEFFERNAN
Entrevista con Paul Auster 91
ÍTALO MANZI
Cristóbal Colón visto por el cine 113

RICARDO BADA
Carta de Alemania. In dubio, pro Grass 123
JERÓNIMO LÓPEZ MOZO
La aventura americana del grupo Tábano 129

BIBLIOTECA

SILVIA TUBERT
Convergencias 135
JOSÉ MANUEL CUENCA TORIBIO
Sexenio y restauración 138
LUIS ESTEPA
El eslabón perdido sale a relucir 141
ISABEL DE ARMAS
Dios y política 143
GUZMÁN URRERO PEÑA
Seriales y secuelas 150

El fondo de la maleta
Heráclito una vez más 153

Siguiente

DOSSIER
Cincuenta años de televisión española

Coordinador:
Emeterio Diez Puertas

MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO

DIRECCION GENERAL DE RADIODIFUSION Y TELEVISION

Num.

De: DEPARTAMENTO GUIONES (VISADOS)

A: D. Jaime de Armiñán

Fecha:

ASUNTO: Visado guión "La zorra y las uvas"

Mod. 3.042

En el visado del guión "La zorra y las uvas", el Sr. Ortiz Muñoz ha emitido el siguiente informe:

"Puede autorizarse para mayores de 18 años, pero debe cuidarse con inteligente delicadeza la escabrosidad de gran parte de la acción, sobre todo lo referente a los intentos de Julio por seducir a Ivette, al objeto de que, matizando esa acción de fino humorismo, se eviten groseras sugerencias. Se señala una supresión en la página 5. así mismo debe cuidarse la indumentaria de Ivette, de forma que no resulte incitante, como parece desprenderse de los adjetivos con que se la califica en las páginas x 1 y 16".

La supresión de la página 5 se tuvo en cuenta al copiar el guión.

Lo que le comunco para su conocimiento y cumplimiento.

A. Arcaull

IMPORTANTE: Refiérase a un solo asunto.

Hoja de Censura

Cincuenta años de televisión en España

Emeterio Diez Puertas

La televisión nace en España el 28 de octubre de 1956, después de una serie de emisiones experimentales que comenzaron en 1948. Esta primera emisión regular fue en domingo y sólo para la ciudad de Madrid, que entonces disponía de un parque de apenas seiscientas pequeñas pantallas. La programación comenzó a las 18 horas con una misa. Luego se difundieron una serie de discursos oficiales, varios números de NODO (uno de ellos emitido por error en francés), actuaciones de Coros y Danzas y espectáculos de música y variedades. Las tres horas de emisión de ese día se cerraron con el Himno Nacional. En 1959 la televisión llegó a Cataluña, al año siguiente, al País Vasco y Valencia y en 1961, a Andalucía.

Entre las muchas anécdotas que se recuerdan de aquellos comienzos una de las más conocidas es la del niño que llamó al control de emisiones para que quitasen el fútbol y pusiesen en su lugar dibujos animados. Cincuenta años después, el problema de los niños es justo el contrario: escoger entre una oferta tan amplia de canales que, al final, se pasan el tiempo haciendo *zapping*. Y es que estamos muy lejos de aquella Televisión de la Dictadura (1956-1975), una televisión estatal, bajo férrea censura y limitada a dos canales (el segundo desde 1965). Incluso estamos superando el modelo de la Televisión Comercial Bajo Licencia del Estado (1990-2006), un modelo en crisis con la llegada de la señal digital e Internet, dos cambios tecnológicos que abrirán muy pronto un nuevo periodo. En medio, hemos vivido la Televisión del Monopolio Público (1976-1989), etapa de transición sospechosamente mucho más larga que la propia transición política.

Para celebrar estos cincuenta años hemos reunido en estas páginas una serie de colaboraciones que, de forma impresionista, pretenden reflejar la evolución histórica del medio o reflexionar sobre él. Las colaboraciones se dividen en dos grandes grupos. En primer lugar, recogemos una serie de testimonios y recuerdos pertenecientes a profesionales que, en distintos momentos históricos, han hecho o hacen la

televisión. Son Jaime de Armiñan, Alfredo Amestoy, Luis Mariñas y Eduardo Ladrón de Guevara.

Jaime de Armiñán, hoy más conocido como director de cine, fue uno de los pioneros del medio, uno de los primeros profesionales en crear contenidos para aquella incipiente televisión. En su artículo «De la vida a la muerte», repasa cómo era la TVE del Paseo de La Habana allá por el año 1958, cuando había en el país unos diez mil televisores. Después Armiñán desarrollaría la que, sin duda, es la carrera como guionista más brillante en este medio. Sus series, como *Galería de maridos* (1959-1960), *Confidencias* (1963-1965), *Suspiros de España* (1974-1975) o *Juncal* (1989), triunfaron porque creó un mundo propio sobre los problemas cotidianos, aparentemente intrascendentes, pero básicos y fundamentales, que afectaban tanto al español medio como a las personas marginadas. Con el permiso de una censura omnipresente y estúpida, su máxima fue siempre: «Nunca trates al público como si fuera un retrasado mental, nunca le engañes. Somos todos mayores y es de justicia que escribamos para mayores».

El periodista Alfredo Amestoy comenzó a trabajar en TVE en 1962 y pertenece a la generación de los profesionales que inauguraron, dos años después, los estudios del Prado del Rey. Desde mediados de los setenta (entonces había en España más de 6 millones de televisores), se convirtió en uno de los rostros más populares de la pequeña pantalla. Inconfundible por su buscado histrionismo, su dicción vehemente y su punzante escritura, diagnosticó como nadie aquella España en cambio y fue motor de la transformación democrática de este país hasta que llegó el cambio socialista. «Las batallas las perdieron siempre los poetas». En su artículo «En TVE, la Transición fue... la Transacción», repasa su trayectoria en *35 millones de españoles* (1975), *Vivir para ver* (1977-1978) o *La España de los Botejara* (1976). ¿Recuerdan la sintonía de este último programa? «Ya nos lavamos la cara. Ya tenemos democracia. ¿Dónde van los españoles? ¿Dónde van los Botejara?»

Luis Mariñas es el periodista que más informativos ha dirigido y presentado en la historia de la televisión en España. Comenzó su carrera en TVE en 1969 y actualmente trabaja en Telemadrid. Su artículo trata de los programas informativos. Hay que recordar que los primeros telediarios consistían en un rostro (el de David Cubero) repitiendo las noticias de Radio Nacional de España. Luego se añadieron imágenes de los noticiarios cinematográficos. Desde entonces, los informa-

tivos de televisión han hecho más grandes los grandes acontecimientos: la visita de Eisenhower (1959), el asesinato de Kennedy (1963), la llegada a la Luna (1969), la muerte de Franco (1975), el 23F (1981), el secuestro y asesinato de Miguel Ángel Blanco (1997), el 11S (2001), el 11M (2004)... Precisamente, Luis Mariñas recuerda en su artículo «Experiencias históricas» otros dos grandes acontecimientos mediáticos. En primer lugar, escribe sobre el debate «Cara a Cara» entre José María Aznar y Felipe González que tuvo lugar en Telecinco en las elecciones de 1993. Fue tan decisivo para la victoria del PSOE que desde entonces no se han vuelto a celebrar. En segundo lugar, habla de la entrevista que realizó a Saddam Husein justo unos días ante de la primera Guerra del Golfo, una guerra sin imágenes de combates.

Eduardo Ladrón de Guevara, por su parte, representa esa etapa que hemos llamado Televisión Comercial Bajo Licencia del Estado, pues es un profesional que ha escrito guiones tanto para la televisión pública como para los primeros canales privados. Me refiero, por ejemplo, a *Farmacia de guardia* (Antena 3, 1991-1995) y *Querido maestro* (Telecinco, 1997-1998). Con sus guiones para *Cuéntame cómo pasó* (TVE, 2001-2006), ha convertido la nostalgia en una moda televisiva, mostrando, además, con gran acierto, la vida cotidiana bajo la España de Franco. Su artículo «Hace quince años» reflexiona sobre las vicisitudes de los guionistas de televisión.

El segundo grupo de artículos está formado por estudios y análisis a cargo de doctores y profesores universitarios. Son Alejandro Gómez Lavilla, Txomin Ansola, José María Caparrós Lera y quien escribe estas líneas. Es la televisión desde la barrera: allí donde los árboles no impiden ver el bosque. Y llamo árboles a las presiones, los correctivos, la mala conciencia, las renuncias y las frustraciones que sufren los profesionales.

En realidad, el profesor Alejandro Gómez Lavilla se encuentra en un espacio de reflexión intermedio, ya que, al mismo tiempo, es un profesional del medio y un alto ejecutivo. Por eso, en lugar de pedirle un testimonio sobre sus programas (fue uno de los responsables de la creación en 1985 de *Metrópolis*) le hemos pedido que, desde su experiencia como Director de Programación de Telecinco y actual Director de Marketing de Zeppelin TV, la productora de *Gran Hermano*, reflexione sobre lo que constituye la esencia de la televisión: la producción de programas que atrapen a la audiencia. Los formatos (espacios televisivos diseñados según unas condiciones de producción y unas estra-

tegias de programación) son hoy el meollo del medio, el huevo de Colón, la clave Da Vinci, aquello que hace líder de audiencia a un determinado canal, lo que convierte a los creativos en ejecutivos millonarios, el exorcismo que permite vender más coches, más cremas, más Coca-Cola, más Corte Inglés... Comprobarán, además, cómo ha cambiado el vocabulario. Antes se hablaba de contenidos para referirse a los programas culturales: *Si las piedras no hablaran* (1971), de Antonio Gala, *El hombre y la Tierra* (1974), de Félix Rodríguez de la Fuente, *A fondo* (1976), de Joaquín Soler Serrano...

El doctor Txomin Ansola González, experto en cuestiones económicas del cine español, analiza en su artículo «Matrimonio de conveniencia» las relaciones entre el cine español y la televisión y demuestra por qué en este número es pertinente hablar de cine. Hemos pasado de unos comienzos en que TVE emitía mucho cine nacional, ya que las distribuidoras norteamericanas se resistían a pasar sus películas, a una relación de dependencia inversa. Esto es, la televisión constituye hoy la fuente principal de la financiación del cine español y, por lo tanto, la industria de producción de películas sobrevive gracias a la televisión de pago y a las sesiones de cine de la televisión en abierto, además de los espacios cinematográficos con sus ciclos y sus coloquios. Es la consecuencia lógica de la integración industrial y de la convergencia tecnológica de los medios.

Es más, el cine español hoy es «pensado» por una generación de cineastas que nació con la televisión y que está muy influida por este medio. El profesor José María Caparrós Lera, en su artículo «La generación de la televisión: el Joven Cine Español», señala que ya no son la literatura o la oposición antifranquista los referentes del cine español sino la España de ahora y las películas vistas en televisión. La pequeña pantalla crea vocaciones de cineastas y llena el cine español de citas audiovisuales, cuando no de películas sobre películas, muy a menudo basadas en modelos norteamericanos.

Finalmente, nuestro artículo «La dilación democratizadora» reflexiona sobre el intervencionismo del poder político en la televisión y su propósito de controlarla, denunciando manejos y cambalaches de escándalo.

De la vida a la muerte

Jaime de Armiñán

Subí las escaleras del palacete –o lo que fuera– del Paseo de La Habana número 77 y un gris me cortó el paso con mirada feroz. Yo iba a ver al director de programas, que entonces era José Luis Colina, inolvidable amigo siempre. Para los no iniciados, para los muy jóvenes, debo aclarar que los grises componían la policía callejera del invicto caudillo. Policía que, por decirlo de una manera amable, carecía de la más elemental educación. Cuando por fin conseguí entrar en el castillo del Paseo de La Habana, me llevaron a una triste sala de espera y allí aguardé hasta que Colina me mandó llamar. Yo era un chico con buenos antecedentes literarios y aún más teatrales: ya tenía el premio Calderón de la Barca, el Lope de Vega y tres comedias estrenadas, pero todo aquello no valía un carajo, como en cierta ocasión me dijo mi amigo el actor Guillermo Marín. Era el año de 1958. Muchos de ustedes no habían nacido. Entonces yo callejeaba por Madrid en una moto *lambretta scooter,* que le hacía la competencia a la *vespa.* Trabajaba en la Diputación Provincial por mil pesetas al mes, para entendernos hoy, seis cochinos euros. Lo de trabajar es un decir: en realidad escribía un libro –que se titula *Biografía del circo*– y gastaba el papel y la tinta de la diputación.

Fue estando allí cuando me llamó mi amigo Luis García. Berlanga, que ya había rodado las películas *Novio a la vista* y, sobre todo, *Bienvenido Mr.Marshall.* Para ser justos diré que Berlanga llamó a mi mujer –Elena Santonja– y se la presentó a José Luis Colina, guionista ilustre y entonces Director de Programas de la incipiente Televisión Española. Colina le encargó a Elena un programa femenino, que se llamaría *Entre nosotras* y me citó a mí en Paseo de La Habana. Como ella era pintora, no escritora, yo fui el encargado de escribir el dichoso programa en la sombra. Y tanto que era la sombra: en la oscuridad, para ser exactos. Yo ejercía de *negro.* El *negro* es un esclavo que hace su trabajo –que por cierto firma otro– por un sueldo mísero. Hay cientos de ejemplos en la Historia de la Literatura y algunos muy ilustres. Al

pobre negro le pagaban ciento cincuenta pesetas por guión y a la Santonja trescientas cincuenta a la semana: aquel sueldo nos ponía en casa y tranquilizaba a nuestros padres, aunque hería mi vanidad.

Cuando entré en los llamados estudios del Paseo de la Habana, me quedé sin habla: todo era lujo, brillo, hermosura, *glamour* y casi ciencia-ficción. Dos cámaras modernísimas, algún micrófono, cables de alta tecnología por el suelo, dos presentadoras de primera clase, Blanca Álvarez y Laura Valenzuela, que entonces era modelo de alta costura y se llamaba Rocío. Aquel lugar olía a tortilla de patata –del bar que estaba en el mismo estudio– y revoloteaba una mosca de plantilla.

El programa en cuestión era un especial de enciclopedia de bolsillo, dirigida a la mujer: moda, maquillaje, cocina, decoración, belleza... Nada de cotilleo –que entonces no se llevaba–, sexo absolutamente prohibido y ni siquiera sugerido. Dos o tres pequeñas cabinas –hechas de lona– anunciaban los temas con grandes rótulos, que iba cambiando, sobre la marcha, Eusebio Moreno, ayudante del programa, mi colaborador durante muchísimos años. Luego Elena Santonja se ocupaba del resto, procurando sonreír y sin que le temblara la voz.

Debo aclarar –por si alguien lo ignora– que entonces la televisión se hacía a pelo, es decir: en directo, a cuerpo limpio. Un espectáculo irrepetible, que debía de ser divertidísimo. En Madrid, la única ciudad ibérica donde alcanzaba la tele, habría –como mucho– unos miles de receptores, todos en poder de gente rica e influyente, académicos adictos al régimen y sobre todo ministros, subsecretarios, obispos y generales. Como es natural los Franco tenían tele y doña Carmen Polo no se perdía programa.

Sirva de ejemplo un detalle lamentable. Eusebio Moreno –mientras Elena estaba en la cabina dos– cambiaba el rótulo de la tres, quitando el de belleza y colocando el de cocina. La señora Santonja entraba por detrás y, sonriendo como si hubiera ochenta cabinas y trescientas cámaras, hablaba de guisos y de pucheros. Una tarde aciaga Moreno salió a destiempo y la cámara lo pilló: el pobre intentó huir agachado como un conejo pero el hombre de la cámara, obsesionado por tan insólita aparición, lo siguió por todo el estudio, hasta que se le escapó por debajo del mostrador del bar. Después Elena Santonja, sonriendo como si tal cosa, presentó el apartado. Fuimos amonestados gravemente y doña Carmen Polo se debió partir de risa.

Peor fue lo que ocurrió en el tema belleza. Elena había dibujado –con tiza, en una pizarra– seis esquemáticos rostros de mujer: uno

redondo, otro cuadrado, el tercero triangular, en forma de pera el cuarto, con la frente ancha, con la posible barbilla prominente... Toda amabilidad y educación daba soluciones, que arreglaban defectos sombreando con maquillaje, aquí y allá... Llegó, entonces, al dibujo en forma de pera y se detuvo perpleja, pero resolutiva:

– Si tiene usted la cara en forma de pera –dijo más o menos– no se moleste en maquillarse, porque la cara de pera no tiene arreglo. Buenas tardes, queridas amigas. .. ¡Hasta el próximo miércoles!

No hubo más miércoles. Al día siguiente llegó un motorista y nos entregó una carta cesando a Elena Santonja fulminantemente y a mí de propina. Todo se debió a la denuncia de la señora de un ministro, que tenía cara de pera y no toleró el agravio. Palabra.

Otra vez en la calle.

Meses después –ya olvidada la pera– me llamó a televisión el jefe de programas, no recuerdo si seguía en el cargo José Luis Colina o había sido substituido por Mariano Ozores. Los dos eran amigos y gente de fiar. El caso es que uno de ellos me encargó un programa infantil y yo le propuse el titulado *Érase una vez.* Ya no iba de *negro:* escribía –bajo mi responsabilidad– por trescientas pesetas el episodio semanal y Elena Santonja hacía de actriz a ciento cincuenta más o menos. Volvíamos a ser ricos y poderosos.

Me interesaban los niños profundamente. Entonces yo despreciaba a Walt Disney y adoraba a Louis Carroll –el autor de *Alicia*– a J. M. Barrie, de *Peter Pan,* a Bartolozzi, *Pipo y Pipa,* a *Guillermo Brown* y a Stevenson, *La isla del tesoro.* No podía soportar a los Hermanos Grimm, ni a Andersen, ni muchísimo menos a Perrault y a su retorcida Caperucita. Blancanieves me parecía una cursi y la Bella Durmiente, medio imbécil. Yo amaba al Lobo Feroz, al Ogro, a la Bruja Pirulí, a las hermanastras de Cenicienta, al Hada de los Ventisqueros... Me marqué un camino. Era necesario cambiar las mentes cavernícolas de los niños españoles, utilizando los poderosos medios del Paseo de La Habana. Olvidaba –pobre de mí– que el ministro del ramo se llamaba Gabriel Arias Salgado y era medio cura y que los niños adoraban a Caperucita y odiaban al Lobo Feroz.

Al rebufo de *Érase una vez* llegué a formar una auténtica compañía de teatro, de las estables. La primera actriz era Elena Santonja, que había cambiado belleza, decoración y cocina por la bruja Pirulí. Con ella entraron actrices universitarias como María Fernanda D'Ocón, Chus Lampreave, Carmen Santonja, Blanca Sendino, la peruana Mar-

cela Yurfa... Y entre ellos Victórico Fuentes, Venancio Muro, Luis Morris, Leo Anchóriz, Agustín González, José María Prada... Algunos alcanzaron cimas en su profesión... Otros, más de la cuenta, se perdieron en el camino... Fuimos amigos, nadie traicionó a nadie, todos disfrutamos, hasta que llegó el auténtico Lobo Feroz.

Mi primer error grave –mejor sería decir irreparable– fue pensar que el Paseo de La Habana era Hollywood. Inventé un viaje en globo, una película del Oeste, una aventura en el fondo del mar... Efectos especiales incluidos. A un realizador ingenioso se le ocurrió poner ante una de las dos cámaras disponibles una pecera con un pez rojo y dedicar la segunda a los actores, siempre en plano general, claro... Así veíamos al pez de la pecera dar vueltas y más vueltas, buscando una salida imposible y allá, al fondo, a Elena Santonja y Victórico Fuentes, haciendo de Reina de los Mares y de dios Neptuno. Los niños no salían de su asombro. En otra ocasión pedí sendos disfraces de león melenudo y una capa de armiño para el hada perversa. Me trajeron un disfraz de rata y otro de conejo... De capa de armiño ni rastro. Por supuesto en vez de leones trabajaron la rata y el conejo, con estropajos en la cabeza a la manera de melenas. Y el hada perversa tuvo que apañarse con la funda del piano y una improvisada corona de cartón.

No he olvidado a la mosca del Paseo de la Habana, que nos había tomado verdadero cariño. Le gustaban los primeros planos y, en los momentos más dramáticos, adoraba posarse en la nariz de la heroína, que intentaba quitársela y luego la apartaba, a manotazos, sin el menor disimulo. Las malas lenguas decían que la mosca estaba en nómina y los más retorcidos afirmaban que sólo era una espía de Arias Salgado y que trabajaba en el Paseo de La Habana, con la oscura misión de informar al ministro. Habladurías, sin duda alguna.

La triste realidad, la pobreza de los medios con los que contábamos y la escasez del presupuesto, me hicieron reflexionar. Nada de grandes aventuras, ni de viajes en globo o por el fondo submarino. Había que olvidar a Wells, a Poe y a Julio Veme y aguzar el ingenio. Se me ocurrió entonces una idea, que yo creí maravillosa. Juzgaríamos a los personajes principales de los cuentos. Al efecto nos bastaría un pequeño tribunal en un rincón del estudio, el abogado defensor –Luis Morris– y el terrible fiscal –Agustín González–. La novedad consistía en que los malos del cuento serían los buenos y los buenos, los malos. La bruja era un personaje encantador, las hermanastras de Blancanieves, dos benditas criaturas calumniadas, el ogro un comilón con buen fondo. En

cambio Caperucita era una hipócrita y una descarada, que ofendía al pobre Lobo, Blancanieves, una cínica relamida y la Cenicienta, una malmete de muchísimo cuidado. Los juicios acababan condenando a los héroes tradicionales y absolviendo a los malos de toda la vida. Era un punto de vista arriesgado e iba contra la costumbre y los usos de aquel tiempo, pero los niños –así pensaba yo entonces– siempre fueron revolucionarios. Por supuesto la pena de muerte estaba abolida en *Érase una vez,* no así en España, y los culpables sólo eran condenados al olvido y al destierro.

Lo malo es que los niños –los escasos y queridos espectadores– comenzaron a escribir a *Érase una vez.* Primero recibimos las cartas con inconsciente alegría, pero muy pronto nos dimos cuenta de que estaban envenenadas. Los niños decían –más o menos– «hay que ahorcar a la bruja, hay que fusilar al ogro, hay que cortarle la cabeza a Chápete. Blancanieves es inocente. Y Caperucita. Y Bella Durmiente...» Fue un peligroso salto en el vacío. Nuestros pequeños y adorables espectadores, de colmillos ensangrentados, no habían abolido la pena de muerte y ni siquiera respetaban a los piratas del Mar de la China. Me entero ahora de que algunos han crecido y son magistrados en el Tribunal Supremo e incluso obispos, en acreditadas diócesis.

Un lunes –muy de mañana– llegó a casa el motorista del ministerio. Traía nuevas funestas. Otra vez la carta de cese. Adiós *Érase una vez,* adiós tele, adiós trabajo: a la calle de nuevo.

Y en la calle, mejor dicho en el Paseo de Recoletos –que entonces se llamaba de Calvo Sotelo– encontré a Adolfo Marsillach, joven actor catalán, prestigiado en el teatro y promesa en el cine. Mi abuelo Federico Oliver –autor dramático– y el abuelo de Adolfo, de nombre también Adolfo –critico teatral– habían sido grandes amigos. Mejor me lo pones. Seguimos la tradición. Yo sueño con Adolfo muchas veces, no lo puedo separar de mí. Pero ahora no quiero perderme.

Escribí una comedia, que se tituló *Café del Liceo* y que estrenó en Barcelona la compañía de Marsillach y Amparo Soler Leal. Algún tiempo después le propuse a Adolfo un programa en la recién nacida tele. Un programa para mayores, de quince minutos de duración. *Érase una vez* había pasado a la historia y como se trataba de un espacio dedicado a los niños, no dejó demasiada turbulencia a su alrededor.

Aquel programa –que se tituló *Galería de maridos*– fue mi primer gran éxito. Ahora se puede decir sin pasar vergüenza. Su estructura era sencilla: diálogo creíble y fácil de decir y aún de aprender, una sola

situación y dos estupendos actores. Adolfo Marsillach era Bruno –el marido de las cien caras– y Amparito Baró hacía de Paula, la sufrida esposa. Cada episodio retrataba un arquetipo de marido y así fueron apareciendo el tímido, el celoso, el enmadrado, el silencioso, el hincha de fútbol, el manazas, el hablador, el roñoso, el mujeriego... Mucho cuidado con la censura... Ojo con el ministro, salvador de almas... Ni una sola broma con el sexo...

¿Y después? Después viene la historia completa, los cincuenta tomos. De 1956 a 2006. De televisión española a la televisión privada. Del motorista del ministro a las audiencias fantasmales. De la censura a la libertad. Incluso de la vida a la muerte.



Serie *Las dos caras*

La transición fue la «transacción»

Alfredo Amestoy

Como en tantas otras cosas, Televisión Española se adelantó no sólo en aceptar sino en promover las parejas de hecho entre personas del mismo sexo. En Tele 5 disfruté de compañía heterosexual, en *Asalto de Cama*, pero en TVE fui «emparejado» para la presentación de distintos programas con una serie de caballeros; eso sí, de tan inequívocas aficiones que siempre me quitaban las novias. Fueron Martín Ferrand, Uribarri, Pepe Domingo Castaño y, naturalmente, mi pareja más «fáctica», mi llorado José Antonio Plaza.

Fue un placer, casi sexual, trabajar con ellos y de todos guardo buenos recuerdos, anécdotas y frases. Frases todas muy ilustradoras, aunque la que se lleva la palma es la que repetía Plaza: «Prepárate, Alfredo, a caer pronto. Somos los pioneros de televisión. Y aquí, como en la guerra, los que antes son barridos son los que llegan a la playa en las primeras lanchas de desembarco». Y así fue... Pero alguien tiene que hacer ese trabajo; que, por cierto, dista mucho de ser un «trabajo sucio».

Ni fue «trabajo sucio» el realizado para «inventar»la televisión por el grupo de gente que procedíamos de distintos medios y actividades: periodistas de prensa, radiofonistas, cineastas, profesionales del teatro o del circo, y que tuvimos que amalgamar todos nuestras aportaciones para crear, como resultado de esa fusión y cohesión, el género televisivo, «lo televisual», ni tampoco –menos aún– fue «trabajo sucio» el que nos tocó hacer a algunos al tener que «conducir» la sociedad civil, el país sociológico, y sacar a España de una dictadura y llevarla a la democracia. Si al rey Juan Carlos se le llamó el «motor del cambio», la conducción del gran «vehículo del cambio» que fue la televisión, nos correspondió a unos cuantos profesionales. Nos honra que así lo reconozcan muchos políticos y puedo presumir de habérselo oído decir en privado al propio Jefe del Estado al referirse a los artífices de la llamada «transición».

La transigencia empezó antes de morir Franco

La «transición» a lo mejor es mal llamada así. Porque transición sugiere sólo el tránsito, el pasillo o corredor que permite pasar de un sitio a otro. Y, al menos en televisión, este proceso fue algo más e, incluso, empezó antes.

Para algunos, lo ocurrido fue una transmigración; si transmigración es pasar a otro país. Para la mayoría, la «transición» no equivalía a tanto y la verdad es que suponía más bien un pacto, un consenso... Y ese es el espíritu que prevaleció en todo momento. Por tanto, sería más acertado hablar, en vez de transición, de transacción, de transigencia, que es «consentir en parte con lo que no se cree justo, razonable o verdadero a fin de llegar a un ajuste o concordia, para evitar algún mal o por mero espíritu de condescendencia», que así es como la define el Diccionario.

La transigencia empezamos a sentirla en Televisión Española tras el asesinato de Carrero Blanco, con la llegada de Juan Luis Cebrián a los informativos. Recuerdo que Juan Luis no sólo me autorizó, un año y medio antes de que muriese Franco, un programa sobre Gerald Brenan, que era uno de los mayores críticos del régimen, sino que libró el buen dinero que el autor me había pedido por dejarse entrevistar, hoy costumbre generalizada pero entonces una condición sin precedentes en TVE, lo que convierte al autor de *El laberinto español* en el primer personaje que cobró en nuestra televisión por acceder a un reportaje.

La transigencia de Cebrián obedecía a una liberalidad que yo venía disfrutando por parte de Ramos Losada y, antes, por parte de Victoriano Fernández Asís y José de las Casas, que desde los tiempos del Paseo de la Habana habían permitido el acceso a la redacción de los telediarios de colaboradores tan peculiares como Summers, Chumy Chúmez o Pilar Miró (o Martín Ferrand o yo mismo).

Ya no podemos decir «algún día habrá que contar...». Ya ha llegado ese día y hay que contar que personajes como, por ejemplo, Enrique de las Casas, mentor de Erquicia y de esa flota de Picatostes, Leguineche, Torbado, Candau, que subnavegaba en los programas acuáticos de Iñigo, era un hombre de la CBS, con acceso directo a Cronkite y a los «judeomasones» tan liberales que mandaban en la entonces omnipotente cadena americana. Y Rosón y Escurra lo sabían. Como lo sabíamos Hermida y Miguel de la Quadra Salcedo y un ser-

vidor. ¡Cuántas veces Miguel y yo visitábamos a Enrique de las Casas en su despacho de la calle Velázquez...! A doscientos metros, en Serrano, los servicios de nteligencia de la Embajada Americana conocían también cómo, desde finales de los años sesenta, TVE se preparaba para la transición, con una transigencia que Estados Unidos celebraba, lo que se me transmitió cuando, entre 1971 y 1973, realicé tres coproducciones de TVE con la USIS: *Ciudadano americano*, *Un planeta mejor* y *Citius, altius y fortius*. Es decir, eran los tiempos del romance y del cortejo sin los cuales rara vez hay gestación.

Hablar de una España y de una televisión en blanco y negro, cuando nos referimos a los primeros años setenta es, además de un tópico, una inexactitud. España es ya en esos años la novena potencia industrial del mundo, y la televisión en color se empieza a emitir en 1973.

No fue Paco sino Carlos el que vino con la rebaja

No en Prado del Rey sino en mi casa y para ver no en vídeo sino en emisión normal, reuní, como director del programa *Datos para un informe*, a los primeros diplomáticos chinos llegados a Madrid tras la apertura de relaciones con el todavía país comunista, a Miguel de la Quadra Salcedo y a Tomás Melgar, reportero y realizador del primer documental sobre China, filmado en color y que pudimos ver en color los que teníamos receptor en color, que éramos tantos o tan pocos como los que ahora tienen pantalla de plasma.

El programa sobre China supuso en 1973 un hito por su emisión en color y porque, por el tono que se había utilizado, significaba un gesto de admirado reconocimiento a una nación que tenía la hoz y el martillo en su bandera.

Ignoro lo que pensaba Franco de ese tipo de cambios antes del gran cambio que seguro él preveía se produciría en España tras su muerte. Lo cierto es que, a trancas y barrancas, José Antonio Plaza y un servidor, más chulos que dos ochos, pudimos hacer un programa complicadísimo que sólo se atrevían a hacer algunos países con poderosa sociedad civil. Aquí se llamó... *35 millones de españoles*. Programa crítico en defensa del consumidor que podía arruinar a una firma tras el análisis de un producto; que hacía temblar un sector como el panadero, cuando evidenciaba en cámara que el kilo de pan pesaba 850

gramos; que obligaba al rey del kilovatio, al señor Oriol y Urquijo, a ir al plató a explicar por qué había subido el recibo de la luz... O que, también, podía hacer rico a un empresario; como cuando se demostró que el mejor y el más largo rollo de papel higiénico era el más barato del mercado...

Se nos veía el programa con lupa, se censuraban temas, se interrumpió su emisión en tres ocasiones, pero *35 millones de españoles* estuvo más de un año en antena y su fuerza era tal que conseguimos una independencia nunca lograda hasta entonces en TVE, hasta el punto de ser el primer programa que se produjo fuera de la Casa. No se volvió a consentir tal autonomía en mucho tiempo. La prueba es que el programa *Vivir para ver*, que estrené en el otoño de 1975, sin Plaza pero con mi realizador de siempre, mi inseparable e insustituible Luis Leal Soto, ya fue producido por Televisión Española y, por no estar en nómina – yo nunca estuve en la plantilla de ese instituto amado–, los honorarios que concerté fueron tan aleatorios que dependían de la audiencia que en aquel año se empezaron a medir de acuerdo a un índice audiométrico que, expertos en la materia como Manuel Palacio, aún consideran fiables para estudiar la aceptación de los programas y los gustos de los españoles durante la transición a la democracia.

Me arriesgué a cobrar según el nivel de audiencia, que se medía hasta con decimales... ¡Menos mal que hubo suerte! *Vivir para ver* llegó a alcanzar un índice de 8,5 sobre 10, y habiendo empezado a emitir un mes antes de la muerte de Franco, fue el programa de más audiencia de 1975 y 1976, sólo superado alguna vez por *Heidi*, pero siempre por encima de tremendos rivales como *La casa de la pradera*, *Un, dos, tres*, Rodríguez de la Fuente, Iñigo, los Payasos de la Tele y telefilmes de gran éxito, como *En Ruta* o *Pollyana*.

Era un programa muy difícil, técnica y «políticamente», por su irreverencia, ya que era muy desenfadado, pero no rupturista, como pensaba Carlos Arias Navarro que no sólo lo suspendió dos veces sino que ordenó se me impidiera a mí la entrada en Prado del Rey...

***Los Botejara*, un programa al gusto comunista**

La llegada de Rafael Ansón a TVE abrió nuevas posibilidades. Rafael Ansón me dio alas; las alas que a él le proporcionaba Adolfo Suárez, el cual en materia de libertad echaba la casa por la ventana.

Desde Tola a la Milá; desde Azcona a Sotillos, todo el mundo «volaba» en Prado del Rey...

El sastrecillo valiente que era, y es, Rafansón montó un «cortefiel» televisivo con informativos y programas de entretiempo. *Vivir para ver* fue también un programa de entretiempo; como de entretiempo eran las chaquetas de Adolfo Suárez.

El que fue un programa no de entretiempo sino de entreguerras fue *La España de los Botejara*, con la colaboración de mi hermano Ignacio y la realización de Leal Soto. Era el primer docudrama que se hacía en España. O el segundo, si incluimos mi ensayo *El día de mañana*, serie de «tverité» que realicé en 1971, en emisión diaria a las doce la noche, con la actriz Elisa Ramírez hablando con el hijo que llevaba en el vientre. Se me ocurrió la idea al verla embarazada de cinco meses; y me salieron, quizás, unos monólogos demasiado trascendentes...

La España de los Botejara se emitió en el verano de 1977 con nocturnidad y alevosía: los diez capítulos en diez noches seguidas.

A pesar del *ferragosto,* lo vio todo el mundo y se armó la de Dios es Cristo. Era un programa muy radical, sin paños calientes. Y no gustó ni al centro ni a los socialistas. Lo defendieron los comunistas, de Montalbán y Bardem. El padre Llanos me dijo había gustado a la propia Dolores. El programa no era *Crónicas de un pueblo*. La música era de Antón García Abril. La canción de la cabecera la cantaba Pablo Guerrero... El programa era visceral y reflejaba lo que el PCE reprochaba a los perdedores de la guerra: el conformismo. Tierno Galván, que llamó entonces «botejaras» a los de Ferraz, y con «botejaras» se han quedado, valoró mucho el programa.

A mí no me convenció demasiado, pero me dio tanta credibilidad que se me encomendó la realización de los programas que debían movilizar a los espectadores cara al referéndum constitucional. *Y yo ¿qué gano?* fue un formato en el que la gente planteaba sus dudas y preguntaban desde la calle a los padres de la Constitución. Creo que logró su objetivo.

Ausencias en «la foto de la transición»

El programa *300 millones*, dedicado a la América hispana y que se transmitía en directo, «vía satélite», a veinte países, me alejó durante

dos años de la política española y casi de España. Claro que también desde *300 millones* se hizo transición –«acción y efecto de pasar de un modo de ser o de estar a otro distinto»; «cambio repentino de tono y expresión»– y lo apreciaron los espectadores de aquí y de allá. Mis entrevistas con Sánchez Albornoz y Borges; el reportaje –el primero– con Bibí Anderson desnudo/a en un cabaret de Barcelona o toda la campaña a favor de los judíos sefarditas... eran transición y destilaban transigencia.

Pero el 23F ya anunciaba el final de las debilidades y el relevo socialista. En *Visto y no visto*, diciembre de 1981 y principios del 82, creo que mi mejor programa –con todas las diferencias superadas; con Alfonso Ussía y Luis Pastor; con marqueses de izquierdas y limpiabotas de derechas; con la aceptación de homosexuales...–, pude ver que Prado del Rey y la televisión chaquetera de siempre, se disponían a recibir al nuevo señorito.

No había terminado la transición, pero sí la transigencia. Por ejemplo, en *La verdad de...* –nueva versión de *Esta es su vida*–, si venía Vallejo Nájera, el programa era de derechas; si Paco Rabal, es que le traíamos para disimular. Volvíamos a las reticencias del franquismo, de la democracia y... de siempre, que se reflejan en la suspicacia de las gentes que me reprochaban: «Usted, Amestoy, da una de cal y una de arena. Así ya podrá...». Yo les he contestado siempre: «Pero... ¿usted sabe cuál es la de cal y cuál la de arena? A lo que responden: «¡Naturalmente!»... Y les digo, mirándoles a los ojos...«¡Pues entonces!».

En fin...Yo sigo donde estaba. Y, como no me moví, salí en la única foto que llevo en la cartera: la del DNI. En ese documento se dice de quién soy hijo –incluso ponen el nombre de mi madre–, y que he nacido en España, cuya madre no aparece porque, en efecto, se ha cumplido la amenaza y ya a España no la conoce, ni la reconoce, «ni la madre que la parió».

Experiencias históricas

Luis Mariñas

Treinta y ocho años de trabajo en televisión es un cúmulo de historias y experiencias que se corresponden casi con el origen de esa caja que lo mismo se decía que estaba llena de utopías que se la calificaban de tonta. Creo, en contra de éstos últimos, que siempre ha estado cargada de ideas, de imaginación, de iniciativas, de grandes talentos, de capacidades para cumplir plenamente los tres objetivos básicos de entretener, divertir e informar. Recuerdo, personalmente, los inicios como reportero en Prado del Rey, la puesta en marcha de un programa informativo regional desde TVE en Galicia (antecedente de las televisiones autonómicas), la creación desde la nada de los informativos de Telecinco o el permanecer como el periodista que más informativos diarios ha dirigido y presentado en toda la historia de las televisiones en España. Es tal el cúmulo de hecho vividos que voy a recordar solo dos que pertenecen, con especial relieve, a la historia de la televisión: «El Debate Decisivo» y la entrevista a Saddam, pocos días antes de la primera Guerra del Golfo.

Aquél «Cara a Cara» entre Felipe González y José María Aznar fue, en términos de interés y audiencia, el programa informativo casi podíamos decir del siglo. En toda la década de los 90 no hubo ningún otro informativo que lo superara; el *record* ya está ahí para la historia. «El Debate Decisivo», celebrado en Telecinco el 31 de mayo de 1993, que tuve la fortuna de moderar, fue visto por una media de 10.524.000 espectadores, con un *share* medio del 75,4%. Superó en casi un millón de espectadores al que había tenido lugar una semana antes en Antena-3 TV. El enfrentamiento entre ambos líderes políticos, que comenzó a las 22.30 y finalizó a la 1,15 de la madrugada, alcanzó una «punta» de 13 millones de espectadores, con el 86,2% de la audiencia (algo que ni siquiera se produce con las campanadas de Nochevieja de TVE). Estos datos demuestran por sí solos, que en una campaña electoral no es posible prescindir de los «cara a cara»; otra cosa es que como no son obligatorios por Ley Electoral dependen exclusivamente de la disposi-

ción de los principales candidatos a presidir el gobierno de España. Esos efímeros debates significaron un avance y un triunfo en nuestro sistema democrático; prescindir de ellos supuso un claro retroceso. No es presentable eliminar un elemento esencial de información para que, finalmente, los ciudadanos tomen una decisión tanto más libre y soberana cuanto mejor documentada esté.

Los elementos técnicos para poder celebrar debates de éstas características fueron ya desbrozados entonces en unas agotadoras sesiones de trabajo en las que tuve la oportunidad histórica de intervenir. Es verdad que las fórmulas y formatos se pueden todavía mejorar; pero, en aquellas fechas, se discutió todo. En primer lugar quién era el moderador aceptado por ambas formaciones políticas; después, las características del decorado, la iluminación, si sería de pie o sentados, en éste último caso la altura de las meses, el maquillaje, la posición de los contrincantes o la disposición de las cámaras con sus correspondientes planos... Largo y difícil fue llegar a un acuerdo. No obstante, la mayor polémica se estableció sobre las cuestiones que serían objeto del debate. Esto ocupó horas y horas de unas reuniones interminables que, de repente, se rompían abruptamente para volver a recomenzar al cabo de angustiosos minutos u horas. Así llegamos hasta la tarde (las 4 de la tarde concretamente) del mismo día en que se debía celebrar. Era tal la incertidumbre que, por si acaso, en Telecinco, teníamos preparados 4 programas: uno, por si se presentaba únicamente Aznar; otro, por si aparecía solo González; el tercero, por si no se presentaba ninguno de los dos y, el cuarto (como afortunadamente así fue) por si realmente se podía celebrar. El último gran escollo se centró en quién abría y quién cerraba los turnos de palabra. Se resolvió en un sorteo aceptado a regañadientes. La expectación fue tan enorme que ocurrió lo mismo que en los grandes acontecimientos deportivos; las grandes ciudades sin apenas circulación, como demostramos, en directo, con nuestras cámaras. Una vez más los ciudadanos pegados al televisor, en este caso en un programa sin antecedentes y que, lamentablemente, no tuvo continuación .Y digo ahora lo que dije entonces: que unas elecciones generales son, como siempre, la más importante y emocionante instancia de los hombres libres. Los debates son una oportunidad inmejorable para difundir y explicitar los logros de un gobierno y las alternativas de la oposición. Eso mismo no tiene ni el mismo eco o repercusión en ningún otro medio que no sea la televisión.

Por lo que se refiere a la entrevista con Saddam, en éste oficio hay un I+D+i fundamental (Iniciativa + Decisión + insistencia). Sólo así (y con fortuna) es posible conseguir una «exclusiva mundial», tal cual. La aplicación de esa fórmula me llevó a Bagdad, en 1991, quince días antes de que concluyera el ultimátum de los aliados contra Irak. Llegar hasta Saddam (ahora se escribe con una «d» para que suene a «Satán») fue toda una intensa y hasta peligrosa peripecia. El pequeño avión alquilado en el que viajé con el equipo tuvo que saltarse las prohibiciones de Estados Unidos de sobrevolar la zona; llegamos a perdernos en un desierto en el que cielo y tierra se confundían en un negro intenso y solo llegamos, sin ninguna señal por radio, al límite del combustible. Doce días estuvimos allí, hasta el punto que nos creyeron «escudos humanos»; llegamos a comer animales sacrificados del zoo de Bagdad. En el día previo de la Nochebuena, tras una larga y tensa espera, nos recibió en uno de sus palacios, con suelos de mármol y grifería de oro, donde parece que también había realizado su entrevista días antes Dan Radder, el de la CBS. Antes de la entrevista, espectaculares medidas de seguridad: carrera alocada en vehículos militares por una calle paralela al Tigris; palpación generosa a los miembros de mi equipo y obligación de lavarse manos y brazos hasta los codos con un extraño líquido blanco muy viscoso para evitar cualquier tipo de envenenamiento... Aparece Saddam, que aparenta ser enorme con su gorro de astracán y su abrigo de piel vuelta, pese a que fuera hace calor. Me saluda con gesto de cordialidad, pero su mirada es dura, penetrante y fría. El ambiente es acerado entre los taconazos y las reverencias de su séquito; todos con temor ante su líder, todos, hasta sus ministros, vestidos con uniformes militares. Estaba delante de mí el hombre que trató de compararse con Saladme, el caudillo árabe que trajo en jaque a los cruzados que pretendían tomar Jerusalén; el que quiso ser como Hamurabi, un rey legislador y guerrero. Saddam era un hombre que llegó a pensar 4.000 años después de Babilonia que era posible construir un poder cuya cúspide llegara hasta el cielo. Por eso cometió dos graves errores con intención de ser el gendarme del Golfo: desangrarse en una guerra con Irán e invadir Kuwait. Iniciamos la entrevista después de un largo preámbulo, los dos a solas con los traductores. En el set palaciego estamos rodeados por todo su séquito con uniformes verde oliva. Hablamos de su desaparición personal o de si Irak poseía armas de destrucción masiva. Le pregunto por Israel y responde: «Participe o no participe en esta guerra el primer misil que disparemos caerá en Tel

Aviv». Esta respuesta, bastante más extensa, aparece en la primera página de todos los periódicos del mundo y es portada de radios y televisiones. Empezó, entonces, la distribución de máscaras antigás entre la población israelí y, desde Estados Unidos, hubo que llevar con rapidez los misiles Patriot para defenderse ante los Scud. Lo que se llama una exclusiva mundial. El impacto fue tan enorme que hasta los servicios secretos israelíes me pidieron a la vuelta una copia original de la cinta, con la respuesta en árabe, para interpretar exactamente lo que quiso decir. El regreso fue otra peripecia. Llegamos a Madrid en el único avión que había logrado aterrizar en Bagdad tras el ultimátum de los aliados. Saddam no logró ser derrocado, como se sabe, hasta después de la II Guerra del Golfo.

Estos ejemplos pertenecen a un pasado difícil de recrear. Ahora, en los informativos se ensayan las estrategias de conquista de audiencia, como con cualquier otro tipo de programa. Cuando tal cosa se produce, es la perversión del concepto de información en aras del negocio y del servicio político. Eso no quiere decir, de ninguna manera, que los informativos pueden dejar de ser una fuente válida para el conocimiento del entorno de cada ciudadano. Sobre todo ahora cuando la información se mundializa.

Han pasado quince años

Eduardo Ladrón de Guevara

Todavía hace quince años, en los tiempos en que el primer canal de TVE y el UHF campaban por sus respetos, el guionista de televisión que iba por libre –esto es, el *free lance*– ofrecía sus ideas al jefe del área de Programas de Ficción de TVE como hoy hace el subsahariano cuando, en plena calle, intenta colocarte un alfombra, un reloj, un ventilador a pilas o un reproductor DVD. Había que colocar la mercancía a todo correr antes de que quien te recibía fuera cesado. Hoy, el escritor de guiones que pretende vender un proyecto en cualquier cadena privada también debe ir deprisa porque corre el riesgo, de un día para otro, de encontrarse con que el interlocutor al que ya te habías acostumbrado y parecía interesado en tu serie desde hace siete meses, de sopetón ya no es jefe de nada y vegeta por los pasillos de la cadena a la espera de destino como alma en pena. ¡Qué efímero es todo!

Pero en lo único que se parece la televisión de antes a la de ahora es en que los directivos de alto y medio pelaje siguen durando poco: antes, en TVE, porque caían en cuanto caía el Director General; ahora, en las privadas, porque están expuestos al vaivén del *share,* esa bota malaya que da con ellos en tierra en el instante mismo en que el programa por el que han apostado emite señales de comenzar la cuesta abajo.

Con la puesta en marcha de las cadenas privadas ya casi todo fue diferente, especialmente para el guionista que empezó a vérselas con una nueva figura, algo así como un segundo de abordo del director de Ficción, por lo general alguien que procedía de la producción en un puesto subalterno y que, para ponerse al día, asistía a un curso acelerado de guión dado en inglés por un guionista estadounidense. Pues bien, acabado el cursillo, las cadenas ya tenían personajes que, sin ningún rubor, repetían como papagayos frases que habían escuchado al conferenciante llegado directamente de Minnesota de este jaez:

«El guión está bien, pero le faltan puntos de giro...»
«Habría que crear un par de tramas autoconclusivas...»
«Planting, lo importante es el planting...»

Y puestos a ponerse a la altura, llegó la Biblia, requisito *sine qua non* para que una cadena se interese por un proyecto:

— ¿Y la Biblia?
— ¿Cómo dices?
— ¿No traes la Biblia?
— No, yo es que Biblias ... No soy creyente,..
— Digo Biblia, la Biblia de personajes...
— Ah, de personajes...

A la jerga se acababa de añadir la palabra Biblia, que entraba por la puerta grande y no tenía nada que ver con el Antiguo Testamento ni de lejos. Se llamaba Biblia a lo que siempre se había denominado diseño, o sea, al dibujo pormenorizado de los personajes, al argumento, al arco narrativo... ¡Resulta que se llamaba Biblia y no lo sabíamos!

Hace algo menos de quince años que sin Biblia no hay nada que hacer, de ahí que hoy, el guionista que aspire vender por ejemplo una *sitcom* (trece capítulos de media hora de duración) deberá desarrollar hasta más allá de la perífrasis la biografía de los personajes, el argumento, la continuidad de sus tramas... Y a todo ello tendrá que añadirse, naturalmente, el guión piloto, treinta folios que se metamorfosearán antes o después en ochenta o noventa ya que lo que iba a ser una serie de media hora de duración, según órdenes de la Cadena, habrá de estirarse hasta llegar a la hora diez minutos por aquello de la rentabilidad. El resultado es que somos el único país del mundo en que los guionistas tienen que escribir capítulos de *sitcom* que más parecen largometrajes pero condenados a perder fuelle a la media hora de emisión ya que, como saben bien los maestros de la comedia de situación (ingleses y americanos), estirar el humor artificialmente convierte el formato en un engendro y, lo que es peor, en un tedio.

Me gustaría decir tres cosas más sobre la metamorfosis que sufren la Biblia desde el instante en que se elabora al momento en que comienza el rodaje. La primera es que, dos semanas después de entrar en el plató, tres a lo máximo, a la famosa e indispensable Biblia ya no le hace caso ni Dios; segundo, que siguen poniéndose en marcha series

que nunca han tenido Biblia, vaya uno a saber las razones de peso (naturalmente conozco los motivos pero no los diré jamás); tercero y último, que con el tiempo he caído en la cuenta de la razón por la que los departamentos de ficción exigen voluminosas biblias a los guionistas: para no tener que leerlas y, por ende, poder retrasar la respuesta.

Pero con Biblia o sin ella, con excelentes guiones o autor de ideas descabelladas, el guionista debería saber que su serie tendrá poquísimas posibilidades de prosperar y, caso de presentarse en una cadena con el proyecto bajo el brazo, tiene un noventa y nueve por ciento de posibilidades de hablar nada más que con el de Seguridad, un tipo con un *Walky Talky* y músculos de acero que, con un gesto adusto nos dirá, como mucho, un lacónico «No pueden recibirle: Déjemelo a mí». Y el guionista, que es ingenuo cual pajarito frito, depositará en las manos del pretoriano el guión y la Biblia sin sospechar, criaturita, que nadie, nadie, nadie nunca, leerá lo que le ha costado escribir meses y más meses.

Y sin embargo, este oficio de guionista merece la pena si te acompaña un poco la suerte y, claro está, si tienes ocasión de demostrar que sabes hacer la O con un canuto.

Porque la suerte es vital par abrirse paso. Algunos la tienen. Permítanme que les hable de dos series que fueron acompañadas de la buena suerte y que, tal vez por eso, se convirtieron en un éxito. En ambas estuve metido, o estoy, hasta la médula de los huesos. Me refiero a *Farmacia de guardia* y *Cuéntame cómo pasó*.

Pues bien, *Farmacia de guardia*, una serie que nació sin Biblia, constituyó un éxito después de ser un fracaso durante las primeras semanas y de estar a punto de ser defenestrada de la parrilla. Pero los directivos de Antena 3, por motivos que me son desconocidos, la mantuvieron hasta que lograron que remontara el vuelo. Hoy, cuando hace ocho años de su última emisión, ya es una referencia histórica. *Cuéntame cómo pasó* es otra muestra de que los hados influyen. Escrita mucho tiempo antes de su estreno, fue presentada a todas las cadenas y a un sin fin de productoras sin que nadie respondiera. Pues bien, un día, ocho largos años más tarde, TVE, vaya uno a saber por qué (siempre antes la había rechazado) le dio luz verde y comenzó a rodarse. El resultado ya es conocido.

No me gustaría dar un sentido pesimista a estas líneas. Es más, no sé qué diablos habría sido de mí si no me hubiera dedicado a este oficio, pero cada vez más pienso en esas series y esas biblias que hoy duermen en la casa del guionista que no pudo serlo porque una vez, hace mucho, nadie tuvo el buen sentido de echarles un vistazo.



Serie *Tempoyhora*

Futuro imperfecto

Alejandro Gómez Lavilla

En esencia, la televisión como medio sigue igual que en sus inicios. Algunos pocos emiten y muchos contemplan en pasividad. Existen más canales, más programas y nuevas tecnologías, pero no parece haberse transformado de manera sustancial el proceso de comunicación en la televisión que es, ayer como hoy, unidireccional y punto-multipunto. Del asombro por la deslumbrante tecnología del invento en sus albores, de la fascinación por las imágenes retroiluminadas de la pantalla fosforescente, hemos evolucionado a pantallas planas de mayor tamaño y en color, aunque no de muy superior calidad. De hecho, la tecnología digital, unida a la compresión y descompresión de la imagen, no mejora objetivamente la nitidez. Las 625 líneas son una constante histórica. Han aparecido, eso sí, servicios complementarios como el sonido estéreo, el teletexto, la grabación y la alta definición, cuya implantación parece alejada por la codicia de ancho de banda de los operadores actuales, los cuales prefieren aumentar la oferta de canales. Las nuevas tecnologías han permitido, en efecto, incrementar gradualmente la capacidad del espectro radioeléctrico disponible: primero el UHF, después el cable, más tarde la televisión por satélite y ahora la Televisión Digital Terrestre (TDT).

La transparencia de la tecnología y la irrelevancia de la interactividad, a día de hoy, sitúan la clave de la evolución de la televisión en los contenidos y en su comercialización. Atrapados entre dos conceptos irreconciliables, los responsables políticos de la televisión se debaten en una insoportable contradicción, pues quienes tratan de hacer compatibles el modelo comercial norteamericano y el servicio público europeo parecen condenados al fracaso.

Una transformación importante a la hora de establecer criterios en la selección de contenidos destinados a nutrir las programaciones de los canales ha sido la aplicación de conceptos de *marketing*. Se ha transformado a los espectadores en audiencia, a los programas en productos y al visionado en consumo. Se habla de fidelización, de *target*

y de análisis de producto y de mercado. Los primitivos referentes internos que determinaban los contenidos se han transformado, en la actualidad, en referentes externos que han obligado a la televisión a pasar de un modelo intradeterminado a otro extradeterminado. La televisión ilustrada, pero despótica, ha devenido en una televisión contable, de un medio altruista ha pasado a ser un negocio agresivo, de un distribuidor de contenidos con pretensiones educativas y culturales ha llegado a convertirse en un mero soporte publicitario. Hay un antes y un después de la audiencia contada. Medir espectadores es un acto estadístico que permite comercializar miradas y atenciones. La cuestión ha pasado de ser «qué programar» a «cómo atrapar la atención». El contenido ha dejado de ser un fin en sí mismo para convertirse en un medio de atracción de audiencia, un cebo, un caballo de Troya del que brotan mensajes comerciales. La audimetría y la oferta concurrente son los principales referentes actuales de la televisión comercial, tanto pública como privada.

La instrumentalización del medio televisivo, considerado poderosísimo, es una constante de su historia que le impide alcanzar una madurez profesional como canal de expresión y creatividad. La demostrada eficacia publicitaria de la televisión, no comparable en frecuencia y cobertura con soporte alguno, la condena a ser explotada como medio de difusión de contenidos comerciales. La prioridad es para la publicidad y los contenidos han de someterse a ella.

En la última década, la publicidad ha sido cada vez más condicionante de los contenidos de la televisión. No es que al anunciante se le haya permitido influir en ellos directamente, es más una voluntad latente de agradar al anunciante como potencial cliente. Se trata de crear un clima favorable para invitar al publicitario a planificar en un canal en detrimento de los otros. La búsqueda de un perfil de audiencia afín al perfil del consumidor de los productos anunciados es una exigencia constante. Sólo aquellos ciudadanos que más consumen tienen, en consecuencia, derecho a ver satisfechos sus gustos por parte de los operadores. Estos públicos ejercen una especie de dictadura en las tendencias de la programación. Los jóvenes adultos urbanos de clase media son los espectadores más buscados por todos los canales, en todas partes del mundo. Ellos son los deseados, los exigidos por los planificadores de las campañas publicitarias. El conflicto surge de la escasez de este público y la voracidad de la televisión que precisa, para amortizar sus elevados costes de producción y distribución, nutrirse de

públicos fronterizos con el perfil señalado. Los consumidores de televisión, cada vez más, son aquellos con menos alternativas de ocio e información y con difícil acceso a las nuevas tecnologías de la información. Para el espectador mayoritario la televisión es un medio de ocio a domicilio, un proveedor de titulares de temas de actualidad de supuesta relevancia y una oportunidad para ser espectador de eventos deportivos. Consumir televisión es más un hábito rutinario que un hecho selectivo. Ver por ver, contemplar la pantalla con cierta desgana, algo de apatía y bastante contrariedad, parece ser una conducta generalizada. Se critica lo que se ve, se discrepa de los criterios de programación, se protesta por la excesiva ocupación publicitaria, por la inadecuación de los horarios y por la oferta redundante.

La gratuidad de la televisión generalista la hace candidata al desprecio de ilustrados y al menosprecio de iletrados. Se le recriminan los mecanismos que permiten conseguir audiencia y esta audiencia rechaza los contenidos alternativos. Vicioso círculo que degrada los contenidos de seguimiento mayoritario.

Las peculiaridades de la distribución de los programas en la televisión son los principales enemigos de los contenidos. Los programas son prototipos únicos, por lo general, no reutilizables y cuyo consumo no destruye el producto, lo que lleva a un deseo voraz de los operadores de maximizar su audiencia. Es necesario eliminar los limitadores del consumo, prescindir de aquellos elementos que discriminan a determinados públicos. Ciertos géneros, formatos e innovaciones quedan vetados de antemano. Se trata de encontrar el mínimo común denominador de rechazo o el máximo común denominador de aceptación. Este empeño homogeiniza la oferta concurrente que es, en consecuencia, mimética. Cualquier innovación de éxito, por mínima que sea, es inmediatamente imitada por el resto de los operadores. Esto sucede, en la actualidad, a escala global.

En el principio, cuando las televisiones en Europa eran monopolios del Estado, la producción propia, es decir la no norteamericana, era generada por el mismo organismo de televisión que la emitía. No importaba la calidad, y mucho menos los costes. Fuera cual fuera el resultado, el producto estaba vendido de antemano. La amortización, por supuesto, era en el primer pase, por lo general el único.

Para la producción *made in USA* siempre ha sido distinto. Su poderosa maquinaria de mercadotecnia ha facilitado la eficaz circulación de su producción por todo el mundo y en todos los mercados. La fuerza

de los productores norteamericanos de televisión se basa en gran medida en su agresividad y eficacia en la distribución de sus producciones. Los beneficios que generan, gracias a las ventas de derechos en todo el mundo, les permiten crear estructuras empresariales saneadas con una intensa actividad internacional que llega a ser más importante que la doméstica, en muchos casos.

El producto cinematográfico norteamericano y el deporte son los contenidos mas cotizados, por no decir los únicos, en todo tipo de televisiones, en cualquier país.

El producto audiovisual europeo parece carecer de ambición. Sabe, de antemano, que no tiene mercados, que no traspasa fronteras y nace para morir en el mercado interior de cada país. Es culturalmente localista, por los contenidos, el idioma, los protagonistas y el diseño de producción. Pocas producciones escapan de esta falta de amplitud de horizontes. Los documentales de la BBC y la serie alemana *Rex* parecen ser las únicas excepciones. Son más transnacionales y competitivas las telenovelas latinoamericanas que las producciones europeas.

En Europa proliferan los programas de flujo en detrimento de los programas de *stock*. Estos últimos son los que crean catálogos y son susceptibles de ser comercializados. Se producen muchas horas de contenidos que pierden su vigencia en el momento de la emisión.

El gran dinamismo del sector dificulta el análisis. Los cambios de tendencias en la programación de la televisión se producen a gran velocidad y las causas que los motivan son complejas y diversas. Tres formatos de programas parecen clave en los cambios de la televisión actual: *¿Quién quiere ser millonario? (Who wants to be a millonaire?)*, *Supervivientes (Survivor)* y *Gran Hermano (Big Brother)*. Los tres son formatos con un éxito global sin precedentes. Cada uno de ellos ha sido responsable del cambio de posicionamiento del canal que los emitía. A modo de ejemplo, las televisiones norteamericanas ABC y CBS, y la española Telecinco, se convirtieron en líderes gracias a alguno de ellos.

La reacción del sector fue inmediata. Todos los canales comerciales quisieron contar con uno de estos formatos o, en su defecto, con alguno similar.

Los tradicionales mercados internacionales de adquisición de derechos de producciones de *stock* («latas») comenzaron a verse poblados por una ingente oferta y demanda de formatos que pudieran tener el potencial de garantizar éxitos como los tres citados.

Los formatos se expanden, se mimetizan y evolucionan. Son conceptos dinámicos y flexibles. Cada país desarrolla innovaciones que primero incorpora a su edición, pone en común, comenta su éxito o fracaso y el resto de los países incorporan o no las novedades en función del conocimiento local de su audiencia. Este mecanismo mantiene vigente y en permanente actualización los formatos de éxito y les permite beneficiarse de un campo de experimentación tan amplio como los diferentes países en los que se emiten. El formato impone reglas incuestionables, pero fuera de ellas todo es posible.

En la llamada guerra por los formatos de éxito los operadores buscan contenidos que les permitan mantener su cuota de audiencia y permanecer a flote dentro de un mercado cada vez más fragmentado. El resultado es un boyante mercado de formatos.

De los dos grandes bloques en los que en la actualidad se dividen los contenidos de la televisión, ficción y no-ficción, resulta difícil encontrar, entre los que pertenecen al segundo apartado, contenidos de éxito que no sean licencias de formatos.

Las posibilidades son casi infinitas. Nuevos y viejos programas son puestos al día combinándolos con el factor *reality*. Todos los géneros pueden mezclarse, combinarse e hibridarse para obtener un producto que atraiga y fidelice a la audiencia. La televisión crea géneros propios por primera vez en su historia.

Los contenidos tienen la capacidad de singularizar y diferenciar la oferta de un canal de televisión del resto. Son recursos estratégicos para los operadores porque tienen la capacidad de generar ventajas competitivas. Los contenidos de alto valor son aquellos difíciles de imitar o sustituir y cuya emisión es un factor esencial para el canal. Cada vez es más difícil encontrar géneros puros en los contenidos emergentes. Cada vez son más los programas que aparecen como resultado de la combinación de diferentes géneros y hacen muy difícil su clasificación.

La televisión digital producirá un gran impacto en los contenidos y en su programación. Los espectadores han comenzado a cambiar sus hábitos, de forma lenta pero determinante. Es previsible una situación de sobreoferta del servicio de televisión.

Mercados diferentes precisan respuestas diferentes. En cada país, las mayores audiencias son atraídas por contenidos producidos localmente, hechos por profesionales locales, con referencias locales y escenarios locales. Si la adaptación y producción han de ser locales, la

creatividad puede y debe ser global para poder aplicar economías de escala. Las inversiones en desarrollo de contenidos son muy elevadas y en la mayoría de los casos a fondo perdido.

Cada vez resulta más difícil amortizar los costes de una producción de calidad con la emisión de cualquier producto por un solo operador. Para afrontar este nuevo reto se necesitan auténticas productoras audiovisuales, con capacidad de inversión y riesgo y con talento para diseñar productos ambiciosos y con capacidad de generar ingresos en todos y cada uno de los sistemas que transmiten y difunden contenidos.



Serie *Confidencias*

Matrimonio de conveniencia

Txomin Ansola González

Desde muy pronto, TVE nutrió su programación con series y películas producidas por los estudios cinematográficos. De hecho las películas empiezan a tener un peso específico en la programación a partir de 1967. Así en la temporada 1970-71 se ofrecían cinco largometrajes a la semana, que concitaban la atención de millones de espectadores. Según un sondeo efectuado por el Instituto Nacional de Estadística, en 1970, el programa *Sesión de noche*, que se emitía los domingos, tenía «una audiencia media de 14 millones de espectadores, mientras el 87% de esos espectadores prefiere los espacios cinematográficos por encima de los demás emitidos por TVE»[1].

Estos datos evidenciaban que el retroceso que por entonces estaba experimentado el espectáculo cinematográfico en las salas no significaba una perdida de interés de la gente por las películas, sino que progresivamente se iba sustituyendo su contemplación en las salas por su visión en el televisor. El rito comunitario de ir al cine se trasmutaba por su disfrute en la soledad del hogar. Una tendencia que con los años no ha hecho sino aumentar, tras el incremento que experimentó la oferta televisiva a partir de la década de los ochenta con la aparición de las primeras cadenas autonómicas, a las que se sumaron en 1990, las televisiones privadas

Primeros acuerdos entre el cine y la televisión

El ascenso de la televisión y la regresión del espectáculo cinematográfico ponían sobre de la mesa la necesidad de articular una colaboración que resultase beneficiosa para ambos medios. En Hollywood esto se hizo muy pronto, pero en el caso del cine español y de Televisión Española hubo que esperar a 1979, cuando se produjeron las pri-

[1] *José Luis Guarner,* 30 años de cine en España*, Barcelona, 1970, Kairós, p. 110.*

meras negociaciones: «Desde su creación hasta esa fecha sólo hay algunas esporádicas producciones que son encargadas a la industria del cine, como las citadas zarzuelas de Juan de Orduña, realizadas como producto eminentemente cultural, sin visión cinematográfica y con absoluto academicismo y rigor, entre 1967-1976»[2].

Ese contacto tardó en fructificar cuatro años, hasta el 28 de septiembre de 1983, fecha en la que se firmó el Primer Acuerdo Nacional entre las Asociaciones de Productores Cinematográficos[3] y TVE. El objetivo, según se recogía en su preámbulo, era «establecer un marco de relaciones, perfeccionable en el tiempo, que regule la mutua colaboración entre el cine y la televisión española, a fin de lograr un mejor desarrollo cultural y económico en sus respectivas actividades».

En el acuerdo se establecía: 1) una cuota de pantalla para el cine español, por la que se fijaba la emisión en televisión de una película española por cada cuatro extranjeras; 2) se detallaban los precios a percibir los productores por la emisión de las películas españolas; 3) se regulaba el carácter de las producciones asociadas, mediante las cuales TVE encargaba la realización de programas o series a productoras; 4) se normalizaba la compra de los derechos de antena de los largometrajes sobre proyecto, fuente fundamental para la financiación del cine español. A este primer acuerdo le siguieron dos más, firmados el 9 de abril de 1987 y 26 de julio de 1988, que no incluían novedades relevantes.

El papel activo que Televisión Española desempeñó durante la década de los ochenta en la producción del cine español se resquebrajó con la llegada de las cadenas privadas de televisión, ya que tuvo que empezar a compartir sus ingresos publicitarios, su única fuente de financiación, con Antena 3 y Telecinco. Salvador Agustí, de Televisión Española, durante el transcurso de un debate, celebrado en el marco del Festival de Cine de Alcalá Henares, titulado «¿Cuál debe ser el papel de la televisión en el futuro de la industria?», sintetizaba el rol jugado por la cadena pública durante la primera mitad de la década de los noventa: «Nuestro presupuesto se tambaleó, nuestra situación pasó por

[2] *Ramiro Gómez B. de Castro,* La producción cinematográfica española. De la transición a la democracia (1976-1986)*, Bilbao, Ediciones Mensajero, 1989, pp. 148-149.*

[3] *Las asociaciones de productores firmantes fueron: Asociación Española de Productores Cinematográficos (AEPC), Agrupación Productores Cinematográficos (APC), Agrupación Catalana de Productores Independientes (ACPCI), Unión de Productores Cinematográficos Españoles (UPCE), Asociación de Cortometrajistas Españoles (ACE) y Productores Cinematográficos Asociados (PCA).*

muy mal momento y durante el año 91, 92 y parte del 93 apenas tuvimos participación en el cine español, aunque a partir de entonces se retomó esta colaboración. En este 1995, como consecuencia del acuerdo con el Instituto de Crédito Oficial, hemos vivido una situación interesante, en donde se va a terminar firmando treinta y cinco o cuarenta proyectos, que es el doble de cualquier otro momento»[4].

La crisis financiera de Televisión Española coincidió en el tiempo con la notable reducción que experimentó la producción cinematográfica durante esos años (entre 41 y 65 largometrajes), lo que se tradujo en una pérdida constante de cuota de mercado, alcanzándose en 1994 un 7,02 por ciento, la cota más baja en la historia del cine español.

FAPAE entra en acción

La peligrosa deriva en que se encontraba sumida la industria cinematográfica llevó a los productores españoles, divididos en diferentes asociaciones, a crear una plataforma común que les representase tanto ante la Administración como ante las cadenas de televisión, constituyendo a tal fin, el 16 de abril de 1991, la Federación de Asociaciones de Productores Audiovisuales Españoles (FAPAE).

Desde su aparición FAPAE se marcó el objetivo de instaurar un marco de colaboración permanente con las diferentes televisiones, que asegurase una vía estable de financiación para la producción española. Labor que comenzó a cristalizar en 1997, cuando se lograban los primeros convenios anuales con Canal+ (1.300 millones de pesetas), y TVE (2.000 millones de pesetas). A estos acuerdos se sumaron los alcanzados en 1998 con Vía Digital (2.275 millones de pesetas) y la Federación de Organismos de Radios y Televisiones Autonómicas (FORTA) (1.200 millones de pesetas).

Los primeros convenios entre FAPAE y las televisiones se han ido renovando en todos los casos, permitiendo de esta manera un flujo constante de dinero para la industria cinematográfica. Ésta ha encontrado así una fuente de financiación que se ha ido incrementando de manera sustancial durante los últimos años (ver Tabla), sobre todo después que en 2001 se legislase que los operadores de televisión debían

[4] *Luis A. Ramírez (coordinador),* Nuevos caminos de la producción cinematográfica en España. Jornadas de Debate, *Madrid, Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1996, pp. 108-109.*

destinar como mínimo cada año el 5 por ciento de la cifra de los ingresos generados el ejercicio económico anterior para la financiación anticipada de la producción de largometrajes, cortometrajes y películas para televisión europeos. De esa cantidad había que reservar el 60 por ciento para las producciones españolas[5].

Tabla 1

Inversión* de las televisiones en el cine español (1997-2003)

Año	TVE	Sogecable	Vía Digital	FORTA	Antena 3	Tele 5	Digital +	Total
1997	12,02	7,71						19,73
1998	12,02	9,02	13,67	7,21				41,92
1999	18,03	21,64	18,03	13,67	9,02			80,39
2000	18,03	21,64	18,03	13,67	9,02			80,39
2001	24,80	14,40	36,00	4,00	30,60			109,80
2002	25,00	9,70	20,70	5,00	25,80			86,20
2003	36,00			6,00	10,00	11,00	25,00	88,00

Fuente: *Academia. Revista del Cine Español.* Elaboración propia.
*En millones de euros.

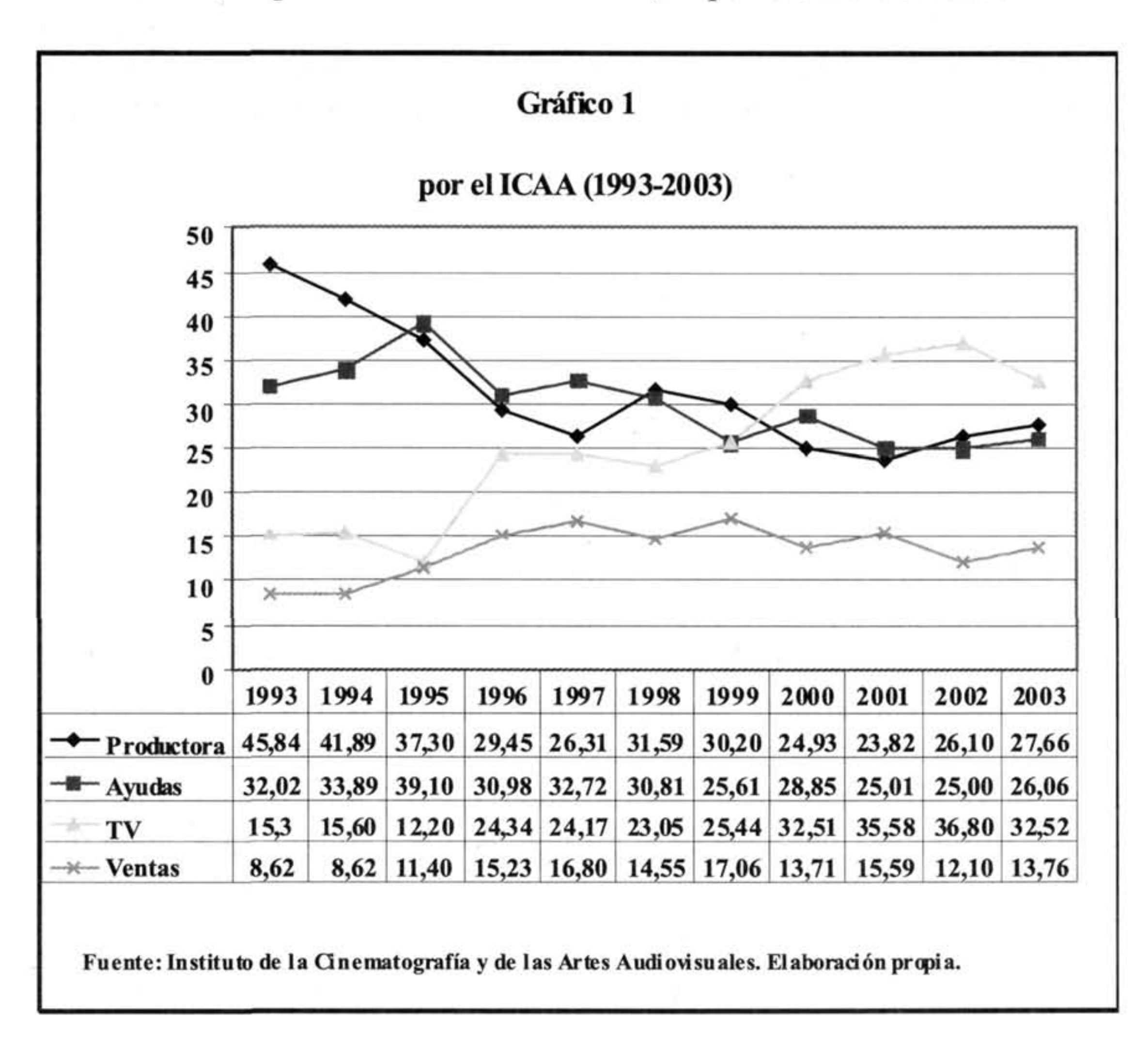
El papel fundamental que las televisiones desempeñan en la financiación del cine español resulta más evidente con el paso del tiempo. Los datos que desde 1993 aporta el Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales (ICAA), sobre las fuentes de las que se nutren los proyectos subvencionados no dejan lugar a dudas, tal y como se puede comprobar en el Gráfico 1.

Al hilo de estos datos surgen varias constataciones. La primera es la progresiva pérdida del papel que las aportaciones realizadas por las productoras[6] para la financiación de sus películas. En 1993 estas representaban casi la mitad del presupuesto (45,84 por ciento), mientras que una década después, en 2003, constituyen algo más de la cuarta parte del mismo (27,66 por ciento). La segunda consideración hace referen-

[5] Boletín Oficial del Estado, *núm. 164, 10 de julio de 2001, p. 24908.*

[6] *Los datos que ofrece el ICAA son mas detallados, aunque los que se ofrecen en el Gráfico 1 están agrupados en cuatro categorías: 1) Productora, que comprende los recursos de la productora y las aportaciones de los socios financieros; 2) Ayudas, que comprende las subvenciones del ICAA y el apartado Otras ayudas, que corresponden a las ayudas públicas de otras Administraciones; 3) Televisión, que comprende los Derechos de la TV privada, los Derechos de la TV pública y los Derechos de la TV codificada; y 4) Ventas, que comprende las Ventas al extranjero, los Adelantos de las Distribuidoras y las Ventas en vídeo.*

cia al creciente protagonismo que desempeñan las televisiones en los presupuestos de los filmes. Así, han pasado de ser el 15,30 por ciento en 1993 a suponer el 32,52 por ciento de 2003, consolidando de esta manera la tendencia abierta en el año 2000 cuando con el 32,51 por ciento se erigían por primera vez en la principal fuente de financiación, rebasando a los recursos propios de las productoras. La tercera constatación es la pérdida de peso de las ayudas públicas, que se han reducido del 32,02 por ciento de 1993 al 26,06 por ciento de 2003. Otro dato relevante es el incremento de las ventas, que evolucionan positivamente del 7,54 por ciento de 1993 al 13,76 por ciento de 2003.



	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003
Productora	45,84	41,89	37,30	29,45	26,31	31,59	30,20	24,93	23,82	26,10	27,66
Ayudas	32,02	33,89	39,10	30,98	32,72	30,81	25,61	28,85	25,01	25,00	26,06
TV	15,3	15,60	12,20	24,34	24,17	23,05	25,44	32,51	35,58	36,80	32,52
Ventas	8,62	8,62	11,40	15,23	16,80	14,55	17,06	13,71	15,59	12,10	13,76

Fuente: Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales. Elaboración propia.

A modo de resumen final podemos indicar que los cambios experimentados en el espectáculo cinematográfico durante las últimas décadas, primero con la llegada de la televisión y posteriormente del vídeo y el DVD, han modificado de forma importante la relación del espectador con las películas. Esta circunstancia que se ha traducido en un

abandono de la frecuentación de las salas por parte de la gente, ha llevado a que las fuentes de financiación del cine español se modifiquen de manera sustancial.

La televisión se ha ido convirtiendo, con el paso de los años, en el principal soporte financiero del cine. Por ello el trabajo desarrollado durante los últimos años por la Federación de Asociaciones de Productores Audiovisuales Españoles para lograr una fuente de financiación estable, mediante los diferentes acuerdos a los que ha llegado con las televisiones, reforzado por la normativa legal que obliga a éstas a invertir en el cine, ha sido determinante en la ligera recuperación que ha experimentado la producción cinematográfica desde la segunda mitad de la década de los noventa. En definitiva, la televisión ha pasado de ser el gran adversario del cine a ser un aliado imprescindible.

Televisión y cine

José María Caparrós Lera

«Somos un grupo de gente que estamos haciendo cine tratando de contar historias. No hacemos películas creyendo que vamos a salvar la humanidad con ellas».
JAVIER FESSER, Locarno'99

Desde 1998, denomino Joven Cine Español (JCE) a esa generación que –como afirma el coordinador de este monográfico, Emeterio Diez Puertas– ha nacido con la televisión y es, en buena parte, heredera de su estética[1], como antaño lo fue la llamada segunda «generación perdida» estadounidense, que surgió de la pequeña pantalla con nombres tan valiosos como Richard Brooks, Sidney Lumet y Delbert Mann, pasando por John Frankenheimer, Ralph Nelson, Robert Mulligan, Martin Ritt, Daniel Mann, Frank Perry y Flanklin J. Schaffner, entre otros, hasta terminar con Mike Nichols, Arthur Penn y Sam Peckinpah[2].

Los realizadores españoles que nos ocupan todavía no tienen la relevancia de esos cineastas norteamericanos –la mayoría hoy desaparecidos–, pero poseen unos antecedentes que acaso cabría entroncarlos también con el Nuevo Cine Español de los años 60.

En efecto, en una primera aproximación, podríamos decir que el JCE es el gran heredero de otra corriente cinematográfica, llamada Nuevo Cine Español (NCE), consolidada en la década de los sesenta del siglo XX; aquella «nueva ola» de la España del Desarrollo –prácticamente paralela a los nuevos cines europeos–, que tuvo como pio-

[1] *Cfr. J. M. Caparrós Lera,* Historia crítica del cine español (Desde 1897 hasta hoy), *Barcelona, Ariel, 1999; y mi artículo «El Joven Cine español de los noventa», en* Academia, *núm. 61, octubre 2000, pp. 3 y 5, base de mi ponencia en el Simposio sobre España en el siglo XXI: Literatura, Arte y Cultura, organizado por la Ohio State University (Columbus, noviembre 2000). Pocos años después, el profesor Francisco Javier Zubiaur ya consolidaría esta denominación, en el apartado «El Joven Cine Español» de su* Historia del Cine y de otros medios audiovisuales, *Pamplona, Eunsa, 2005 (2ª ed. ampliada), pp. 533-535, citándome explícitamente en la nota 14.*

[2] *Para este tema, vid. el libro de Christian Aguilera,* La Generación de la Televisión. La conciencia liberal del cine americano, *Barcelona, Editorial 2001, 2000.*

nero a Carlos Saura y su película *Los golfos* (1959) como punto de partida; amén de la política cinematográfica de José María García Escudero como su principal impulsor. El NCE y su secuela en Cataluña –la llamada Escuela de Barcelona– desaparecieron en el tardofranquismo, justo en vísperas de la Transición.

Con todo, antes de concluir el siglo pasado, un grupo de directores de cine españoles estrenaron diversas películas importantes, obras que cabe integrar en esta nueva generación; un movimiento cinematográfico, nacido a mitad de los años noventa, y que continúa esplendorosamente en este tercer milenio. De ahí que, en el I Congreso de Cine Español celebrado en la Universidad de Granada (junio 2001), el maestro Luis García Berlanga declarara: «La nueva generación española de cineastas es un fenómeno muy positivo». Y el cronista de *Cahiers du Cinéma* calificara al filme *El milagro de P. Tinto* (1998), de Javier Fesser, como «una muestra del último cine español, el más interesante, vivo e inquieto de Europa».

Sin embargo, el principal historiador de este «fenómeno positivo», Carlos F. Heredero, lo discutiría así en 1999:

> Lo cierto es que el relevo profesional en marcha tiene pocos parentescos con aquel Nuevo Cine Español del que salieron Carlos Saura, Basilio Martín Patino, Mario Camus, Miguel Picazo, Francisco Regueiro, Manuel Summers, Jaime Camino, Angelino Fons o Antonio Eceiza, entre algunos otros, a comienzos de los años sesenta. No estamos ahora frente a ningún «movimiento» de naturaleza programática, y mucho menos teórica; ante ninguna bandera reivindicativa de carácter estético o narrativo; ante ninguna formación generacional que se aglutine en torno a un ideario cinematográfico común, como en aquel momento pudo ser –de manera más o menos difusa– el «realismo crítico»[3].

Asimismo, podríamos considerar el JCE como el gran continuador de la generación intermedia, surgida con Víctor Erice y Manuel Gutiérrez Aragón, y del cine marginal del tardofranquismo (Emilio Martínez-Lázaro, Jaime Chávarri, Ricardo Franco, Llorenç Soler) y, si me apuran, de aquella «movida» de la Transición democrática española, que tuvo a Pedro Almodóvar, Fernando Colomo, José Luis Cuerda y Fernando Trueba como cabezas de fila. O de cineastas tan inclasificables como Montxo Armendáriz, José Luis Garci, Bigas Luna, José Luis Borau y Ventura Pons.

[3] *Carlos F. Heredero,* 20 nuevos directores del cine español, *Madrid, Alianza, 1999, p. 15.*

Para mí, los grandes pioneros del JCE fueron –son– dos cineastas vascos: Julio Medem (*Vacas*, 1991; *La Ardilla Roja*, 1993) y Juan Bajo Ulloa (*Alas de mariposa*, 1991; *La madre muerta*, 1993). Ambos autores abrieron los cauces a otros jóvenes realizadores que llegarían después; pues este movimiento empezó a cobrar fuerza y personalidad a partir de 1995, coincidiendo también con el auge de mujeres cineastas las catalanas Isabel Coixet y Rosa Vergés serían sus cabezas de fila[4].

El JCE ya llamaría la atención del prestigioso diario económico *The Wall Street Journal*, a finales de 1997. Este rotativo neoyorquino –que en la edición europea dedicaba su portada a nuestro joven movimiento cinematográfico– reseñaba el incremento de 1.300.000 espectadores con respecto al año 1996 –lo que había convertido el mercado español en uno de los de más rápido crecimiento en toda Europa–, destacando la buena marcha de la producción autóctona, aunque llamaba la atención sobre los peligros que le amenazaban: los costes y un mercado limitado (39 millones de habitantes). Y se preguntaba a continuación: «¿Qué está pasando aquí?». Respondiendo el propio editorialista: «Sencillamente, la industria cinematográfica ha introducido criterios de empresa, produciendo películas que, para verlas, el espectador medio está dispuesto a pagar una entrada» (9-XII-1997). Y añadía que, si bien las pantallas seguían dominadas por los filmes norteamericanos –con un 65 por ciento del total de las entradas vendidas en España–, las más de 90 películas producidas en 1997 habían crecido en un 26%, alcanzando los 55.000 millones de pesetas en la taquilla.

Estamos, por tanto, ante un nuevo fenómeno cinematográfico que está centrando la atención aquí y allende las fronteras, debido a los nombres y títulos que se incorporan cada año a la filmografía española[5]. Otra cosa será que estos filmes puedan exportarse al extranjero; aunque sí se presentan en festivales nacionales o internacionales y hasta llegan a emitirse en algunos casos por las diversas cadenas televisivas, de las son deudoras por los derechos de antena que muchas veces consiguen.

[4] *Cfr. asimismo los libros de María Camí-Vela,* Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas de la década de los 90, *Madrid, Ocho y Medio/Semana de Cine Experimental de Madrid, 2001 (2ª ed., 2005); y de Carlos F. Heredero,* La mitad del cielo. Directoras españolas de los 90, *Málaga, Festival de Cine Español, 1998.*

[5] *Ver «Filmografía básica del Joven Cine Español», en J. M. Caparrós Lera,* La Pantalla Popular, El cine español durante el Gobierno de la derecha (1996-2003), *Madrid, Akal, 2005, pp. 60-64.*

No obstante, los jóvenes cineastas tienen muy pocas conexiones –insisto– con la referida generación del NCE; pues los directores actuales no pertenecen a ningún movimiento –o «nueva ola»–, ni de reivindicación práctica ni tampoco teórica. De hecho, su formación no se adscribe a ninguna escuela oficial –inexistente a principios de los años 90–; la mayoría han recibido una educación cinematográfica a través de centros privados o mediante la práctica de la realización de cortometrajes por cuenta propia. Este conjunto de directores noveles se ha formado dentro de la era de la electrónica, con los nuevos códigos que provienen también del cómic, la publicidad, el videoclip, las series televisivas... Todo un universo creativo asentado en pilares interdisciplinares y multiformes: del Internet a la realidad virtual, propios de la comunicación sin fronteras inscrita en el concepto de globalización que nos amenaza o –mejor dicho– nos atenaza y es «contestado» mundialmente. Este hecho comporta dos rupturas fundamentales. Por un lado, el monopolio o la preponderancia de la literatura como vía de recuperación de historias; y, por otro, la desvinculación de ataduras sociológicas y costumbristas –cuando no subrepticiamente políticas– que se han manifestado siempre en el cine español.

La incorporación, pues, de estos jóvenes realizadores comporta un profundo cambio en las temáticas y los estilos, fruto –insisto de nuevo– tanto de su formación como del propio contexto sociopolítico en que se inscribe el JCE. La mayoría de los nuevos directores no superan la media de 30 años de edad, hecho que conlleva que no han vivido la Guerra Civil ni la inmediata posguerra, tampoco tienen un claro conocimiento de la experiencia de la Dictadura y de la represión o la falta de libertad que ésta comportó. De ahí que la muerte de Franco sorprendiera a la inmensa mayoría en plena adolescencia.

Esta transformación temática, centrada en el presente, en el mundo urbano y en los conflictos sentimentales propios de toda relación personal, se realiza a través de un conjunto de personajes, cuya distribución resulta sorprendente. Ofreceré unos datos cerrados a finales del siglo pasado[6].

[6] *Fuente: los referidos libros de Carlos F. Heredero, así como su otra obra fundamental sobre el JCE:* Espejo de miradas. Entrevistas con nuevos directores del cine español de los años noventa, *Madrid, 27 Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1997; y revista* Academia, *núm. 17, enero 1997; núm. 21, enero 1998; núm. 25, enero 1999. Quiero agradecer aquí la valiosa colaboración de la doctoranda Maite Cónsul, que realizó bajo mi dirección un trabajo de DEA sobre este tema.*

Las mujeres continúan teniendo una presencia minoritaria, con el 38% frente al 62% de los hombres; teniendo en cuenta que hay un 7,8% que son prostitutas, un 4,5% que interpretan a monjas, seguidas por un 3,4% a dependientas, 1,5% son profesoras y otro 1,5% empresarias. Generalmente, dentro de la filmografía española las tareas mayoritariamente desarrolladas por mujeres son amas de casa y estudiantes. Y aparecen muy pocas mujeres maltratadas; a excepción de *Solas* (Benito Zambrano, 1999), *Sólo mía* (Javier Balaguer, 2001) y *Te doy mis ojos* (Iciar Bollain, 2003).

Mientras que en el panorama masculino, los cifras tampoco dejan de sorprender: un 4,6% son empresarios, frente a un 2,5% que interpretan a parados, un 4,05% a policías, 3,8% son médicos y 3% profesores, aparte de una inmensa mayoría de estudiantes, que son los personajes favoritos de los guionistas. De igual forma, la representación de la clase media o media alta ocupa un 55,45; mientras la media baja un 19,2% y la simplemente baja un 16,2%. Pero apenas hay sindicalistas, «okupas» ni ONGs, y muy pocos inmigrantes.

Ante estas cifras, resulta bastante clara la posición de los jóvenes cineastas, quienes se sienten lejos de apriorismos ideológicos y sociales; pero esto no implica necesariamente una postura escapista ni alejada de unos parámetros próximos a la denuncia. Películas como *El día de la bestia* (Álex de la Iglesia, 1995), *Familia* (Fernando León de Aranoa, 1996), o *Tesis* (1995) y *Abre los ojos* (1997), ambas de Alejandro Amenábar, entre otras, poseen una mirada ética sobre aspectos propios de la sociedad contemporánea. Son filmes originales que reflejan inquietudes y fenómenos diversos, pero relacionados entre sí; como la televisión basura, el racismo, la xenofobia, la inmigración, el paro, las drogas, el sexo por teléfono, el aborto, la tolerancia en las relaciones de pareja, la homosexualidad, los nuevos roles desarrollados por hombres y mujeres, la necesidad de bucear en los secretos de familia, la incomunicación con los padres, la soledad física o emocional.

Por eso, el referido historiador Carlos F. Heredero, sintetizó así el JCE:

> La diferencia puede estar en que, efectivamente, a la hora de «tratar un tema» (...) la inmensa mayoría de estos cineastas adopta estrategias no sociologistas, huye como de la peste de la ilustración de cualquier tesis, se aleja de resortes explicativos, abomina de las pretensiones testimoniales en primer grado, no cree para nada que el cine pueda ayudar a transformar la sociedad

> y, quizás como consecuencia de todo ello, puede mirar alrededor suyo con mayor amplitud[7].

Formados en la más absoluta pluralidad y con un claro rechazo hacia las fórmulas más propias del realismo literario y de los cánones académicos de la Transición y primeros años de la democracia, los jóvenes realizadores buscan hacer compatible la cualidad artística con la comercialidad, a través de una novedosa combinación entre los géneros habituales del modelo americano y ciertas fórmulas tradicionales del cine español, como el costumbrismo, el drama familiar o la crónica negra. Muchos de estos directores/as buscan en la producción norteamericana la vitalidad y la acción combinada con la voluntad de explicar historias, de la vuelta al relato más convencional.

El crítico Jordi Costa –el primero que estableció la etiqueta de JCE– comentaba que los resultados más estimulantes ofrecidos dentro de esta tendencia habían surgido cuando los nuevos cineastas asimilaron los moldes codificados por el cine americano, para utilizarlos al servicio de un discurso personal y transformar así la cara visible y el modelo hasta ahora tradicional del cine de autor[8].

No obstante, dentro del actual panorama estilístico, podríamos dividir a los jóvenes directores en dos grandes grupos: aquellos más preocupados por la dimensión estética de su cine –Julio Medem y Alejandro Amenábar, por ejemplo– y que buscan por medio de las nuevas técnicas normas creativas de carácter innovador; y otros que ponen la imagen al servicio del relato, es decir, aquellos realizadores/as menos preocupados por el trabajo de la cámara o el montaje que por la consistencia del guión y la carga dramática de la historia (que, francamente, son la mayoría).

El JCE se alimenta y desarrolla de forma paralela al contexto social. Los fenómenos sociales son, pues, la principal fuente de inspiración de las nuevas temáticas, las cuales están protagonizadas por nuevos agentes sociales. Y de acuerdo con la época democrática de que goza nuestro país –a pesar de la economía de mercado y el consumismo que envuelve a los ciudadanos españoles–, la crítica al régimen es casi impracticable. De hecho, en la actualidad, apenas se encuentran filmes que cuestionen el sistema político; ya que, en estos años de estabilidad,

[7] 20 nuevos directores del cine español, *cit., p. 21.*

[8] *Jordi Costa, «Joven cine español. La renovación incesante», en* Gaztemaniak Zinema, *núm. 1, marzo 1997.*

los conflictos que se generan no son producto de un descontento con un sistema poco participativo o solidario, sino más bien con las problemáticas que surgen dentro de todo marco democrático.

Por último, cabría destacar diversas constantes que estoy observando en el JCE. En mi opinión, son las siguientes: frescura, originalidad, temas cotidianos, sencillez, conexión con las situaciones y los sentimientos de la generación joven, espontaneidad formal, cierta amoralidad, ausencia de intereses políticos, pluralidad ideológica[9]. Finalmente, la Generación de la Televisión tendría su reconocimiento internacional con el Oscar de Hollywood a *Mar adentro* (2004), de Alejandro Amenábar, y los numerosos premios a *La vida secreta de las palabras* (2005), de Isabel Coixet.

[9] *Cfr. también F. J. Zubiaur,* Historia del Cine, *cit., pp. 534-535, donde se establecen las características del JCE basado en otro trabajo del especialista Carlos F. Heredero, «Cine Español. Nueva generación», en* Dirigido por, *núm. 278, abril 1999, pp. 50-67. Otra reciente valoración crítica de este movimiento se puede encontrar en el nuevo libro editado por el mismo C. F. Heredero y Antonio Santamarina,* Semillas de futuro. Cine español 1990-2001, *Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2002.*



Serie *Fábulas* (1958)

La dilación democratizadora

Emeterio Diez Puertas

A menudo se ha empleado la expresión «la transición audiovisual pendiente» para explicar por qué en España la radio y la televisión han sufrido un retraso democratizador frente a otros grandes poderes, como el Ejército, la Iglesia, la Escuela, la Justicia o la Prensa. Esta demora se justificó, en un principio, por la propia fragilidad de la Transición política. Sin embargo, treinta años después, la férula del poder político sigue siendo un lastre para los medios audiovisuales, pues los partidos se resisten a establecer una espacio mediático verdaderamente democrático. La gran excusa para negar a la radio y a la televisión una libertad comparable a la que posee la prensa ha sido que el espectro radioeléctrico es limitado y, por lo tanto, de titularidad pública, decidiendo el Estado, a través de la concesión de licencias, cómo se distribuye las distintas frecuencias radiofónicas y televisivas disponibles según la tecnología. Pero ésta es una verdad a medias. El poder ejecutivo nunca ha estado dispuesto a maximizar el empleo de ese espectro radioeléctrico. La prueba es que durante años han funcionado centenares de emisoras locales piratas que el gobierno no deseaba, pero que prefería que funcionasen de forma desordenada antes que regular y, por lo tanto, consolidar como poder mediático. Es más, se observa a lo largo de estos treinta años que el poder ejecutivo acomete la democratización audiovisual porque los hechos consumados, casi siempre tecnológicos, le obligan a ello. El gobierno de turno sabe que es casi imposible ponerle puertas al campo. En los años noventa, con una antena parabólica, se podían recibir canales extranjeros y ahora tenemos radio y televisión por Internet. Pero los políticos intentan, al menos, retrasar todo aquello que implique una pérdida de control de los medios, en especial, de la televisión, muy influyente porque el público español consume una media de tres horas diarias.

El primer hecho que corrobora nuestra hipótesis sobre la dilación de la transición audiovisual es la tardía democratización de RTVE. Hemos de esperar hasta el 10 de enero de 1980 para que se apruebe

un Estatuto de Radio y Televisión Española destinado a garantizar el control parlamentario y la presencia de los partidos en el «Ente», aunque, en realidad, esto no impide que se sigua hablando constantemente de manipulación gubernamental y de sectarismo. Basta ver la actuación de sus Directores Generales. Fernando Arias Salgado (UCD) cierra el 6 de septiembre de 1980 un programa tan emblemático de la Transición como es *La Clave*. Carlos Robles Piquer (UCD) es acusado por los trabajadores, en la llamada *Carta de los 180*, de dar una información «dirigida y manipulada» y debe abandonar el cargo tras un reportaje en el que se viene a justificar un golpe militar en Turquía. Los Directores Generales nombrados por el PSOE tras su victoria electoral en 1982 (entre ellos José María Calviño, Luis Solana o Jordi García Candau) hacen malabarismos para conseguir objetivos políticos como ganar el referéndum de la OTAN y ocultar o minimizar los escándalos de corrupción. Al mismo tiempo, un informe realizado por el Tribunal de Cuentas advierte de ciento cincuenta y ocho irregularidades contables cometidas en RTVE entre 1983 y 1987: contrataciones sin justificar, falta de criterios contables, inexistencia de facturas, falta de transparencia en las compras. Finalmente, los gestores nombrados por los gobiernos del PP (Pío Cabanillas, López Amor, Javier González Ferrari...) son acusados de reforzar los mecanismos de control gubernamental sobre la radio y la televisión públicas, además de incrementar la deuda para hacer de RTVE una institución más subordinada del poder, en lugar de llevar a cabo la política que habían prometido de privatizar, al menos, uno de los canales. En definitiva, el puesto de Director General de RTVE se convierte en uno de los cargos de la administración española más complicados y denigrados, solo comparable con el del Fiscal General del Estado.

Por otra parte, hasta el año 1983 solo se ven en España los dos canales de RTVE y, cuando ese año se legisla la Ley de Terceros Canales, que permite la competencia de las televisiones autonómicas, resulta que éstas se convierten, igualmente, en instrumentos políticos de sus gobiernos respectivos. Un informe realizado en 1999 por el comité de redacción sobre los telediarios de la televisión autonómica de Valencia denuncia que el departamento de informativos «trabaja más como un estamento propagandístico al servicio del presidente Zaplana que de medio de comunicación que tiene como principal objetivo el servicio de la ciudadanía.» Además, se prima el

fútbol y los sucesos, sobre las noticias de corte político, social o ecológico[1]. En estos mismos momentos, podemos encontrar denuncias similares referidas a las cadenas de televisión de las comunidades autónomas de Canarias, Galicia, Madrid, el País Vasco o Andalucía (Canal Sur tiene una condena judicial por «vulnerar la neutralidad informativa»).

La última de estas denuncias procede de una filtración del Partido Socialista de Cataluña (PSC). Se trata de un informe encontrado en el Archivo Central del Departamento de Presidencia sobre la orientación política de los periodistas de los medios públicos de la Generalitat. El texto se titula *Informe sobre la programación de la Corporación Catalana de Radio y Televisión* y lleva la nota de «Confidencial». Fue encargado por el gobierno de Jordi Pujol y se refiere al periodo 1993-1994. En él se estudia si la programación de los medios públicos de la Generalitat difunde el mensaje nacionalista catalán. Se pide que TV3 divulgue la historia y los hechos diferenciales de Cataluña, que los programas infantiles expresen mensajes relativos a la necesidad de hablar catalán y que los debates se organicen con invitados a fines a las ideas de Covergència i Unió. Lo más despótico es el análisis sobre la adscripción ideológica de ciertos profesionales de la cadena. De Salvador Alsius, presentador en 1993 de los informativos del fin de semana, se dice que «tiene unas claras tendencias antinacionalistas y sobre todo anticonvergentes y antipujolistas». Pero como es «gato viejo» las sabe disimular. La periodista Àngels Barceló es tachada de «quintacolumnista, colaboracionista y traidora», la cual va propagando su «veneno». «Ojalá», continúa el informe, «se hubiese hecho una buena purga para poder acceder a un trabajo en esa casa [TV-3], ya que ahora no tendríamos que lamentar las equivocaciones que se cometieron entonces, y que ahora son irreparables»[2]. Claro que quienes filtran este informe, o más en concreto, el presidente Maragall, decide el 16 de junio de 2006 cerrar la campaña al referéndum del estatuto con una intervención televisiva que burla la ley electoral. Y podríamos hablar también de la actuación del Consejo Audiovisual de Cataluña.

[1] *Voro Maroto, «El comité de redacción de Canal 9 acusa a Zaplana de copar los noticiarios»,* El País, *10-12-1999, p. 50.*

[2] *Josep Garriga, «El Gobierno de Pujol encargó informes sobre la orientación política de periodistas de TV-3»,* El País, *22-2-2006.*

Un tercer ejemplo de la política de dilación se encuentra en la fecha de llegada de las televisiones privadas. Sólo en 1989 se autorizan sus emisiones, pese a que con anterioridad hubo demandas de Prensa Española (ya en 1976), Antena 3 Radio, la SER, Tele 80 y Univisión-Canal 1. El gobierno, además, solo concede licencias para tres cadenas: Antena 3, Telecinco y Canal +. La pluralidad de estos medios debía estar garantizada por el hecho de que entonces la ley ponía un tope al porcentaje máximo de participación en el accionariado de un determinado grupo empresarial. Sin embargo, la libertad de empresa de las tres cadenas queda muy pronto en entredicho por la infiltración del partido político en el poder a través de determinados accionistas. El PSOE, por ejemplo, utiliza la ONCE para controlar Telecinco y luego establece equívocos vínculos con el grupo PRISA, la única empresa que recibe una licencia para abrir un canal de pago (Canal +) y además comienza sus emisiones fuera del tiempo estipulado para hacerlo. Es más, en su último Consejo de Ministros (1 de marzo de 1996), Felipe González aprueba un expediente de concentración entre Telefónica y PRISA para dar a esta última el control de la televisión por cable (posteriormente su decisión es anulada). En cuanto a la actitud del PP con estos canales, José María Aznar trata de crear un gran grupo mediático dependiente del gobierno a través de la empresa Telefónica, la cual se hace con el control de Antena 3. Pero el proyecto se viene abajo cuando surge el escándalo de las stock options y el presidente de Telefónica, Juan Villalonga, tiene que dejar la compañía.

Un cuarto hecho que ratifica los obstáculos del poder ejecutivo al libre desarrollo del sector audiovisual se refiere a las televisiones locales. Durante años cientos de canales en toda España funcionan de forma pirata y semiclandestina porque hay que esperar a 1995 (quince años después de la aparición en Cardedeu, Barcelona, de la primera cadena local) para que se apruebe la ley que las regula. Pero entonces se inicia una disputa sobre quién concede estas licencias: ¿la administración local?, ¿la autonómica?, ¿el gobierno?

Finalmente, el poder ejecutivo sólo regula la televisión de pago en el año 1997 y origina nada menos que la llamada «guerra digital». Así se denomina al enfrentamiento entre el gobierno del PP y el grupo empresarial de comunicación PRISA-Sogecable que, como hemos mencionado, había sido especialmente favorecido por el anterior gobierno del PSOE. Aparentemente, el origen de la disputa se cir-

cunscribe a dos cuestiones: 1) ¿deben existir en España una o dos plataformas de televisión de pago cuyos codificadores sean compatibles?; y 2) ¿el fútbol ha de verse en abierto porque es un programa de interés nacional? Puesto que la plataforma Vía Digital (Telefónica) tiene pérdidas millonarias y Canal Satélite Digital (PRISA) insiste en que no hay futuro para dos plataformas, el gobierno del PP, en una decisión calificada de suicida por sus propios militantes y de abusiva por los consumidores, autoriza la fusión de ambas plataformas y crea un monopolio. En esta solución son decisivos dos hechos: el visto bueno del vicepresidente económico Rodrigo Rato y la situación difícil del presidente de Telefónica, César Alierta, acusado por la Fiscalía Anticorrupción de participar con su sobrino en un presunto pelotazo bursátil. En otras palabras, el gobierno del PP entrega el negocio de la televisión digital de pago al grupo mediático que le es más hostil, el mismo que en el día de reflexión de las elecciones del 14 de marzo de 2004, después de un atentado con casi doscientos muertos, contribuye decisivamente a su derrota electoral. Al PSOE, en cambio, se le abre la posibilidad de hacer realidad su programa en materia de medios de comunicación, un programa muy ambicioso de talante reformista, según dice el propio partido, pues pretende acabar con la telebasura y con la manipulación política, de la que se considera su principal víctima.

En efecto, el programa electoral con el que Rodríguez Zapatero concurre a las elecciones de 2004 contiene cuatro promesas: 1) convertir RTVE en una verdadera institución de servicio público, según el proyecto presentado por un «comité de sabios»; 2) lograr un tránsito racional a la Tecnología Digital Terrestre; 3) crear un Consejo Superior de Medios Audiovisuales como autoridad independiente tanto del gobierno como de otros poderes económicos, culturales y sociales; y 4) dictar una Ley Audiovisual que regule de forma integral la industria, garantice el pluralismo del sector, acabe con la incertidumbre y la inseguridad reinante y cierre la posibilidad de privatizar total o parcialmente RTVE. Se trata de un programa muy ambicioso que significaría acometer, por fin, esa «transición audiovisual pendiente» de la que hablamos.

Sin embargo, a fecha de junio de 2006 (más de dos años después de las elecciones), el programa sigue sin aplicarse. Es más, esta larga demora, junto con ciertas indefiniciones, algunas rectificaciones y varias decisiones inesperadas, han creado un clima de gran inquietud en el sector. La crisis de RTVE, en efecto, es alarmante porque hasta

este verano no parece que vaya aprobarse la Ley de Servicio Público de Radio y Televisión de Titularidad Estatal. ¿Se seguirán las directrices del Comité de Sabios? Así mismo, la Ley General Audiovisual y la Ley del Consejo Estatal de los Medios Audiovisuales tampoco se han legislado. Sólo se ha publicado el Plan Técnico Nacional de Televisión Digital y un «imprevisto» y escandaloso Plan Técnico Nacional de la Televisión Privada. Digo escandaloso porque consiste en incrementar el poder mediático de PRISA, ya que permite que la televisión de pago Canal+ se convierta desde noviembre de 2005 en un canal en abierto. Para disimular que se favorece a un grupo empresarial afín (el verdadero objetivo, en palabras del gobierno, sería incrementar la pluralidad), el Consejo de Ministros decide, además, abrir un concurso para conceder otra licencia más de televisión en abierto. Pero la ampliación de canales analógicos es un disparate teniendo en cuenta que, al mismo tiempo, se quiere que cuanto antes esté implantada la Televisión Digital Terrestre. Lo cierto es que el concurso se convoca y lo gana La Sexta, cadena que se hace poco después con los derechos del mundial de fútbol. En mayo de 2006, como su señal no llega a toda España, La Sexta se ve obligada a firmar un acuerdo con otro canal para compartir las emisiones de los partidos de la selección española, declarados, según legislación del PP, de interés nacional. Curiosamente, el acuerdo lo firma con Cuatro. En definitiva, una vez más, todo apunta a que el actual gobierno sigue practicando la política de intervencionismo y de dilación a que nos tiene acostumbrados el poder ejecutivo de turno. Incluso ahora se está haciendo con un descaro y una falta de formas desconocidas.

PUNTOS DE VISTA



Programa religioso

Una guerra absurda. España y las repúblicas del Pacífico (1865-1883)

Pedro Bermejo Marín

Este año se han cumplido ciento cuarenta años de los bombardeos de Valparaíso y del Callao por una escuadra española mandada por D. Casto Méndez Núñez. A efectos conmemorativos, la cifra de ciento cuarenta años no tiene el prestigio ni el *glamour* de la de cien – el centenario – o de la de ciento cincuenta – el sesquicentenario. Se justifica, sin embargo, esta conmemoración por la importancia de aquellos hechos, por las secuelas que dejaron, y por el asombroso desconocimiento, acaso voluntario, que pesa sobre ellos en España; no así en Chile ni en Perú, los dos países cuyos puertos fueron bombardeados.

Los dos bombardeos son los episodios más importantes de una guerra eminentemente absurda. Si, parodiando a Orwell, puede decirse que todas las guerras son absurdas, pero que unas son más absurdas que otras, de esta cabe afirmar que se lleva la palma en materia de absurdidad. Hasta tal punto carecía de sentido que, al decir de Pérez Galdós en *La Vuelta al Mundo en la Numancia,* llegó a poner en un brete al propio Padre Eterno por no saber por cual de los contendientes decidirse a la hora de adjudicar la victoria. Los dos, en efecto, se dirigían a Él en la misma lengua, con las mismas oraciones y con argumentos igualmente convincentes.

De esta guerra hay que empezar reconociendo que ni siquiera tiene un nombre claramente definitorio y unánimemente aceptado. Se la denomina en varios diccionarios de historia «Guerra del Pacífico», pero ese nombre solo sirve para crear innecesaria confusión, pues «Guerra del Pacífico» se llama también y con mayor razón, la que enfrentó a Chile con Perú y Bolivia entre los años 1879 y 1883. En libros y documentos relacionados con la Armada española, se alude a ella como «Campaña del Pacífico», pero eso supone ignorar su carácter bélico y considerarla como si de simples maniobras u operaciones navales se hubiera tratado. Novo y Colson[1] , el autor español que con más autoridad se ha ocupado del tema, habla de «La

[1] *Pedro de Novo y Colson,* Historia de la Guerra de España en el Pacífico, *Madrid, Fortanet, 1882. Es el libro en el que se han inspirado casi todas las obras posteriores y el que ha servido de base para este trabajo.*

guerra de España en el Pacífico» y esa denominación ya es un progreso con respecto a las anteriores, pues identifica, al menos, a uno de los contendientes. No es, sin embargo, del todo satisfactoria, ya que omite señalar quiénes fueron los antagonistas de España. Parece más completo y preciso y, por ello, es el nombre que aquí se emplea, el de «Guerra entre España y las Repúblicas del Pacífico», acuñado por el investigador chileno Alfonso Cerda Catalán[2].

Los calificativos aplicados a esta guerra y los juicios de valor formulados sobre ella ratifican igualmente su sinrazón y carencia de sentido y no ilustran mucho sobre las causas que la motivaron ni sobre su desarrollo y resultados. «Guerra imbécil» fue para Encina el gran historiador chileno[3]. «Guerra inútil y miserable para España» fue el juicio que mereció al Capitán de Navío Novo y Colson, anteriormente citado[4]. Guerra suscitada por una ridícula cuestión de honor sobre quién saludaba al pabellón de quién, fue el parecer expuesto por el secretario de Estado norteamericano de la época, William Seward, al representante chileno en Washington, D. Francisco Solano Astaburuaga[5].

Calificativos aparte, la mejor síntesis de la guerra, la que mejor informa sobre su naturaleza y desigual alcance, es, sin duda, la de Jorge Basadre, el más prestigioso de los historiadores peruanos: se trató, dice, de un conflicto inicial de cancillerías, convertido mas tarde en una guerra de los pueblos chileno y peruano contra marinos y políticos españoles[6]. En otras palabras, para los españoles, a pesar de la retórica desplegada al efecto, no pasó de ser una guerra de profesionales. Para chilenos y peruanos, fue, por obra de otra retórica de signo opuesto y por causa de nuestros errores, una guerra casi total, como las guerras de la independencia, porque llegaron a creer que era ésta la que estaba en juego.

De expedición científica a fuerza de intervención militar

El 10 de agosto de1862 salieron de Cádiz con destino a América las fragatas *Resolución* y *Triunfo* y la goleta *Vencedora.* En Buenos Aires,

[2] *Alfonso Cerda Catalán, «La Guerra entre España y las Repúblicas del Pacífico»,* Revista Histórica, *publicación del Museo Histórico Nacional del Uruguay, tomo 49 (1977), tomo 53 (1981) y tomo 54 (1982).*

[3] *Francisco A. Encina,* Historia de Chile. Desde la Prehistoria hasta 1891, *Santiago, Nascimento, 1970, t. XIV, p. 400.*

[4] *Novo y Colson,* op. cit., *p. 510.*

[5] *Mario Barros,* Historia diplomática de Chile, *Esplugues de Llobregat, Barcelona 1970, p. 235.*

[6] *Jorge Basadre,* Historia de la República del Perú, *Lima 1949,t. I, p. 467.*

donde estaba anclada, debía unírseles la goleta *Covadonga.* A bordo de la *Triunfo* iba una comisión científica compuesta por seis especialistas y presidida por D.Patricio Paz y Membiela. Sus especialidades variaban desde la geología y la antropología hasta la etnografía y la botánica, pasando por la ictiología y la ornitología.

La ocasión para el envío de esta expedición parecía singularmente propicia: el año anterior se había producido la incorporación voluntaria de Santo Domingo a la Corona española y ese mismo año de 1862 había tenido lugar la retirada de México del ejército mandado por el general Prim. El gesto español había tenido muy favorable repercusión en la prensa y en los medios políticos hispanoamericanos.

En España, por otra parte, habiéndose firmado ya algunos tratados de reconocimiento de las independencias –con México, con Ecuador, con Chile– iba abriéndose camino, como *desideratum* sustitutorio de la antigua relación colonial, la idea de establecer una suerte de liderazgo moral sobre las nuevas repúblicas. Dicho liderazgo, según Nelson Durán de la Rúa, encontraría su razón de ser en el flamante concepto de hispanidad, basado en el postulado de origen romántico de que el mundo de habla española constituía una especie de cuerpo místico del que España era cabeza visible. Se trataría, dicho con otras palabras, del ejercicio por España de una especie de «imperialismo metafísico», del todo ajeno, al menos teóricamente, a cualquier consideración de beneficio económico o comercial[7].

Las instrucciones dadas al Comandante en Jefe de la escuadra, el brigadier o vicealmirante, D. Luis Hernández Pinzón, decían que el envío de la expedición tenía como sus objetivos principales mejorar la formación de los oficiales y las tripulaciones mediante un largo y azaroso viaje, pero, sobre todo, fomentar el prestigio de España ante los países visitados, estrechar las relaciones con ellos y, en caso necesario, proteger la vida y los bienes de los españoles allí residentes. Al Perú, país con el que no se había firmado aun el correspondiente tratado de reconocimiento, se le dedicaba un párrafo especial en el que la idea sobresaliente era que, en sus puertos, se hiciera especial ostentación de fuerza.

La idea motriz de ganar prestigio, al servicio de un afán de influencia moral, mediante una pacífica demostración de poder, se cumplió a cabalidad, en la primera singladura de la expedición, tanto en el aspecto científico como en el político y social.

[7] *Nelson Durán de la Rúa,* La Unión Liberal y la modernización de la España isabelina, *Madrid, 1979, pp. 272 y ss.*

Los especialistas de la Comisión científica, actuando en grupo o por separado, investigando en las zonas adyacentes a los puertos donde tocaban los buques o internándose por buena parte del continente, realizaron una ingente labor de recogida de muestras, de análisis y de clasificación que quedó opacada por la guerra en que España se vio envuelta poco tiempo después y que, solo a casi ciento cuarenta años de su realización, ha visto la luz en la exposición organizada por la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, en las salas del Museo de América entre diciembre de 2003 y mayo de 2004. El catálogo que la compendiaba llevaba el significativo título de *Historia de un olvido. La expedición científica al Pacífico (1862-1865)*.

Los marinos españoles cuyo viaje debía llevarlos, según las instrucciones, hasta San Francisco de California, recibieron agasajos y atenciones sin cuento en cuantos puertos y ciudades hicieron escalas. El jefe de la escuadra, el brigadier Hernández Pinzón, fue recibido por los Jefes de Estado de los paises visitados y eso le dio ocasión en alguno de ellos, como la Argentina, para sacar las negociaciones con España del punto muerto en que se encontraban. La nacionalidad de los hijos de españoles nacidos en la Argentina era la principal causa de fricción. Hernández Pinzón, tras su entrevista con el presidente Mitre, se inclinó por aceptar que se les atribuyera la nacionalidad del lugar de nacimiento, tesis argentina, y el informe que, en ese sentido, remitió, fue bien recibido y permitió la firma del tratado de reconocimiento, paz y amistad algunos meses más tarde.

El incidente de Talambo y la ocupación de las Chinchas

El 4 de agosto de 1863, mientras la escuadra española navegaba hacia San Francisco, se había producido en la hacienda Talambo, sita en la provincia peruana de Chiclayo, del Departamento La Libertad, un incidente grave que había dejado el saldo de un trabajador español muerto y cinco gravemente heridos. Los españoles habían discutido con cierta violencia con el dueño de la hacienda por cuestiones laborales y éste los había hecho reprimir por un grupo de matones reclutados al efecto. En primera instancia, el juez había dado la razón a los agresores, incluso confiándoles la custodia de los españoles detenidos. El tribunal superior de Trujillo, capital del Departamento, revocó, en cambio, aquella sentencia y ordenó instruir nuevo sumario. La Corte Suprema, finalmente, dio por válido el primer fallo: el que condenaba a los trabajadores españoles. Protestó el

cónsul español y el ministro peruano de Relaciones Exteriores respondió que solicitaba informes a la Corte Suprema y que, en cuanto los recibiera, contestaría.

D. Luis Hernández Pinzón y los suyos recibieron cumplida noticia del incidente, al llegar al Callao el 13 de noviembre de 1863. Reunida la Junta de Jefes para decidir qué medidas tomar ante la referida denegación de justicia, se inclinaron, por influencia, sin duda, de un nefasto personaje que hizo entonces su aparición, por ocupar las islas de Chinchas. Estaban estas situadas en la bahía de Puno, a unas ciento veinte millas al sudeste del Callao, y eran grandes productoras de guano, la principal riqueza exportadora de Perú. El nefasto personaje aludido más arriba era D. Eusebio Salazar y Mazarredo que, como diplomático destinado en el ministerio de Estado, se atribuía la paternidad de la expedición al Pacífico y que, obsesionado con la recuperación de Gibraltar, creía que las Chinchas proporcionarían los quince o veinte millones de dólares que los británicos pedirían por el Peñón.

Como la medida de ocupar las Chinchas era audaz y desmesurada, sin consonancia con las instrucciones recibidas al salir de España, se decidió enviar a Madrid al diplomático ya citado para que recabara la autorización correspondiente. Salazar y Mazarredo volvió al continente americano con el doble título de ministro residente en Bolivia y comisario extraordinario en Perú, título este no aceptable para los peruanos por sus, para ellos, resonancias coloniales. Estaban, sin embargo, dispuestos a recibirlo como agente diplomático español. Era, por otra parte, portador de instrucciones bastante conciliadoras que ocultó con malas artes a Hernández Pinzón y, añadiendo al agravio hecho a los españoles en Talambo, el que él mismo había sufrido por cuestión del título, le convenció para que ocupara las Chinchas sin mas dilaciones. La ocupación tuvo lugar, sin que se produjera resistencia alguna, el 14 de abril de 1864. Para justificarla, los señores Hernández Pinzón y Mazarredo emitieron una declaración en la que alegaban que, no habiendo reconocido el Gobierno de Su Majestad Católica la independencia del Perú por culpa de éste, solo existía entre los dos países una tregua *de facto* y, en consecuencia, España podría reivindicar con pleno derecho la propiedad de dichas islas. Por lo demás, las exportaciones de guano, a cargo de compañías extranjeras, no habían de sufrir interrupción ni quebranto a causa de la ocupación española.

Tan graves como la ocupación de las Chinchas fueron los conceptos empleados para justificarla. Organizados por los llamados americanistas que actuaban como agitadores sociales y como grupo de pre-

sión[8], surgieron, en Perú y Chile sobre todo, movimientos de indignada protesta contra España. A tal grado llegaron las protestas que el Gobierno de Su Majestad Católica se vio obligado a desautorizar a sus agentes: nunca España había ordenado tal ocupación y nunca se había propuesto reivindicar parte alguna del territorio peruano. Hasta ahí no más llegó. No ordenó la desocupación de las islas, como hubiera sido necesario para calmar los ánimos americanos. Se las retuvo como medio de presión para obtener las satisfacciones debidas por el incidente de Talambo.

El Gobierno del Perú, por su parte, al tiempo que buscaba ayudas exteriores y se preparaba para la guerra, exigía la desocupación de las islas como paso previo a cualquier negociación. Se produjo así un *impasse* de algunos meses que solo se interrumpió con la dimisión de Hernández Pinzón y su sustitución por el almirante Pareja.

Pareja entra en escena. El Tratado Pareja-Vivanco

Pareja asumió el mando de la escuadra el 7 de diciembre de 1864. Había nacido en Perú y su padre, militar de profesión, había muerto en Chile, luchando contra los insurgentes. Durante un breve tiempo había sido ministro de Marina. Al continente americano se le enviaba como Jefe de la Escuadra y como plenipotenciario con poderes para negociar con Perú.

Poco después de la llegada de Pareja, se incorporaron a la flota española las fragatas *Blanca, Berenguela* y *Villa de Madrid* así como la goleta *Vencedora.* Algo mas tarde arribó la mítica *Numancia,* blindada con una coraza de trece cms. de espesor y popularizada luego por Pérez Galdós en uno de los *Episodios Nacionales.*

Tras unas infructuosas conversaciones con el plenipotenciario peruano, el general Manuel Ignacio Vivanco, Pareja presentó un ultimátum para que, en un plazo de cuarenta y ocho horas, se aceptaran o se rechazaran las pretensiones españolas. El Gobierno peruano las aceptó y quedaron recogidas en el Tratado Pareja-

[8] *Se dio el nombre de americanistas a un grupo de miembros del partido liberal chileno que, constituidos en «Sociedad de la Unión Americana de Santiago», se distinguieron por su desaforada exaltación de América, por su radical denigración de las monarquías europeas y por su actitud claramente belicista con respecto a España. Los americanistas chilenos actuaron siempre en conexión con grupos afines peruanos, conocidos también como americanistas.*

Vivanco, firmado a bordo del *Villa de Madrid*, el 27 de enero de 1865. En él se acordó la devolución de las Chinchas y se sentaron las bases para la liquidación y el pago de las cantidades debidas a súbditos españoles. En un último artículo, finalmente, el Gobierno peruano se comprometió a pagar a España la cantidad de tres millones de pesos fuertes en concepto de indemnización por la prolongación del conflicto, al no aceptar los peruanos unas supuestas ofertas de Hernández Pinzón. Ese artículo en concreto, que era ajeno a las instrucciones dadas a Pareja, contribuyó decisivamente a desestabilizar la frágil situación política peruana. El presidente Pezet y su gobierno que habían hecho tales concesiones, no merecían seguir gobernando. Tal fue el principio inspirador de un movimiento revolucionario que, surgido en Arequipa, se extendió pronto a otras ciudades y, ante la resistencia ofrecida por las fuerzas gubernamentales, dio lugar a una breve guerra civil, concluida con la capitulación, el destierro y el posterior enjuiciamiento de Pezet y sus principales colaboradores. A juicio de Basadre, el ya citado historiador peruano, dicho movimiento constituyó una especie de manifestación plebiscitaria de alcance nacional contra el tratado firmado con España[9].

Pareja versus Tavira

Decía Encina, a propósito de los americanistas chilenos, que eran posesos, que actuaban en estado delirante, si bien había que reconocerles una altísima capacidad intelectual[10]. En ese estado y con esa capacidad que les atribuye Encina, los americanistas empezaron a actuar contra Francia, a raíz de la invasión de México por el ejército francés y se dirigieron luego contra España, cuando los marinos españoles ocuparon las Chinchas. Proclamaban la absoluta solidaridad de las repúblicas hispanoamericanas de tal manera que un atentado contra la integridad territorial del Perú era también atentatorio contra la integridad de Chile. En la operación española que ellos imaginaban tramada en colaboración con el gobierno francés, aprovechando la inmersión de los Estados Unidos en su guerra de secesión, veían un proyecto de reconquista de antiguos territorios o, al menos, de transformarlos en monarquías ligadas a la española por lazos de familia. Querían la

[9] *Basadre,* op. cit. *Tomo I, pág. 500.*
[10] *Encina,* op. cit. *Tomo XIV, pag. 264 y ss.*

guerra con España y creían que podían ganarla con la participación de las repúblicas del Pacífico y llevándola a Cuba y Puerto Rico o incluso a Filipinas.

El Gobierno chileno, Gobierno de coalición, presidido por D. José Joaquín Pérez, no quería la guerra pero no estaba en condiciones de resistir la presión belicista que, por diversos medios, ejercían sobre él los americanistas. Se produjeron así ofensas al pabellón español no debidamente reprimidas y ataques injuriosos a la Reina Isabel II en un libelo llamado el *San Martín.* Se adoptaron, por otra parte, medidas claramente favorables al Perú, facilitando a sus barcos provisiones que se negaban a los españoles y permitiendo la salida hacia aquel país de voluntarios chilenos con armas y pertrechos de guerra.

Por cada uno de esos agravios inferidos a España, protestó enérgicamente el encargado de negocios español, Don Salvador Tavira, obteniendo a cambio explicaciones vagas e inoperantes.

Tan pronto como Pareja firmó con Vivanco el tratado que lleva su nombre, pasó a ocuparse de los asuntos de Chile y, a esos efectos, instruyó a Tavira para que exigiese un saludo de veintiún cañonazos al pabellón español, tres millones de reales como indemnización por las medidas properuanas tomadas por el Gobierno chileno y el envío a Madrid de un plenipotenciario para que diese explicaciones. Tavira, por supuesto, no se plegó a tales exigencias y sabedor, por su conocimiento del medio, que Chile no se avendría nunca al saludo a la bandera, se dispuso a negociar una solución del conflicto que no difiriera de las últimas instrucciones recibidas por él. Para ello hubo de afrontar las continuas y abrumadoras presiones de Pareja quien llegó a enviarle un emisario, el teniente de navío Lora, el cual, al no conseguir que Tavira abandonara el campo, soliviantó contra él a una parte de la colonia española, osando ésta escribir a Madrid pidiendo la destitución del encargado de negocios.

En su acción negociadora, Tavira llegó a tener como interlocutor al propio presidente de la Republica[11] y, sin duda, acordó con él un *modus operandi* que, después, al recibir instrucciones que lo invalidaban, no se atrevió a incumplir, pues estaba en juego su honor personal. El *modus operandi* consistió en enviar al ministro de Relaciones Exteriores una lista de los agravios y ofensas hechos a España y dar por buenas, en nota posterior, las explicaciones y excusas que el ministro había

[11] *William C. Davis.* The Last Conquistadores. The Spanish intervention in Peru and Chile (1863-1866). *Athens, University of Georgia Press, 1950, pág. 20*

de dar. Entre la nota exculpatoria del ministro y la aceptación de Tavira, recibió éste nuevas instrucciones que, haciéndose eco de las ideas de Pareja, requerían el saludo a la bandera como medida de desagravio. Durante unos pocos días, Tavira no supo qué hacer y, al fin, optó por ser fiel al compromiso adquirido, afirmando que las explicaciones recibidas desvanecían los motivos de queja del Gobierno español, pero añadiendo un «a su juicio» que limitaba el alcance de la apreciación anterior. El Gobierno español era libre de coincidir con ella o de rechazarla.

Para desgracia de Tavira, el Gobierno español al que correspondió juzgar la conducta de su representante en Chile, era un gobierno de la Unión Liberal presidido por O'Donnell quien, si por algo se caracterizaba, era por haber practicado en el pasado una política exterior basada en expediciones e intervenciones militares. No era, pues, el más indicado para aceptar una solución basada en buenas palabras y no en gestos o hechos exaltantes y heroicos. En consecuencia con esos antecedentes y con los reclamos de Pareja, el ministro de Estado rechazó el acuerdo alcanzado por Tavira, lo destituyó y nombró a Pareja plenipotenciario para resolver el conflicto hispanochileno con arreglo a las siguientes instrucciones: saludo de veintiún cañonazos y declaraciones exculpatorias, claras y explícitas, sobre cada uno de los motivos de agravio. Si el Gobierno chileno no se prestaba a ello, Pareja, en un movimiento *in crescendo,* podría romper relaciones diplomáticas, bloquear los puertos chilenos e incluso bombardear alguno de los principales como Lota o Valparaíso.

Primera fase de la guerra. La guerra de Pareja.

En respuesta a dos notas del almirante español, una, exponiendo las exigencias antedichas, presentada para mayor inri un dieciocho de septiembre, día de la independencia chilena, y otra, dando un ultimátum con la amenaza de romper las relaciones diplomáticas, el Gobierno de Chile, con la adhesión entusiasta de sus cámaras legislativas, declaró la guerra a España. De esa guerra hay que destacar el bloqueo de varios puertos chilenos, la captura de la goleta española *Covadonga* y el suicidio del propio Pareja.

El bloqueo fue un verdadero fracaso, ya que no llegó a afectar seriamente al comercio exterior de los chilenos, pues estos se las ingeniaron para habilitar en sus costas hasta cuarenta y tantos nuevos puertos y sirvió, en cambio, para indisponer contra la escuadra

española a los comerciantes extranjeros por las molestias y perjuicios que les causaba.

La *Covadonga* se enfrentó a la corbeta chilena *Esmeralda* a poca distancia del puerto de Papudo situado a unos setenta kilómetros de Valparaíso. De ahí que se hable del combate de Papudo. La *Esmeralda* llevaba todas las de ganar por su superioridad en hombres, en cañones y en capacidad de maniobras. Eso era obvio. Lo que no era tan obvio era que la *Covadonga* se rindiera tras un combate muy breve, habiendo sufrido pocas bajas y cuando conservaba casi intacta su navegabilidad. En descargo de la *Covadonga* se alega que la *Esmeralda* se le aproximó e incluso empezó a disparar enarbolando bandera inglesa y que uno de los tripulantes de la goleta tardó en cumplir la orden de abrir los grifos para que se hundiera, dando tiempo a los chilenos para abordarla e impedir el hundimiento. El comandante de la *Covadonga* y sus oficiales fueron juzgados en España y resultaron absueltos.

Pareja supo de la pérdida de la *Covadonga* dos días después de que ocurriera y hubo de ser el cónsul norteamericano en Valparaíso el que le diera la noticia. Al día siguiente, el 29 de noviembre de 1865, el almirante Pareja se suicidó, dejando una nota en la que pedía se echase su cuerpo al mar, fuera de las aguas jurisdiccionales chilenas.

Segunda fase de la guerra. La guerra de Méndez Núñez

La captura del buque español y la muerte del jefe de la escuadra tuvieron graves consecuencias en el desarrollo del conflicto: el panorama bélico se amplió, variaron los métodos de hacer la guerra y ésta se endureció.

Después del combate de Papudo que había puesto de manifiesto la vulnerabilidad española, Perú, donde el gobierno de Pezet había sido derrocado, entró en la guerra contra España. A Perú le siguió Ecuador y, a Ecuador, Bolivia.

Méndez Núñez, el sucesor de Pareja, levantó, como primera providencia, el bloqueo de todos los puertos chilenos, excepto Valparaíso, y se dispuso a combatir directamente contra la escuadra chileno-peruana. No lo consiguió. La citada escuadra, de menor calado que la española, se refugió en las anfractuosidades de la costa chilena próxima a Chiloé y, por más que los buques españoles se aventuraron por aquellas aguas, no consiguieron aproximarse lo suficiente para hacer blanco en las naves enemigas. (Combates de Abtao y Huito).

Para vengar el apresamiento de la *Covadonga,* a Méndez Núñez no le quedaba otro remedio que bombardear Valparaíso, como se le orde-

naba por la Real Orden de 26 de enero de 1866, firmada por el ministro de Estado, Bermúdez de Castro. Para efectuar tal bombardeo, debía incurrir en los peligros que fuese necesario pues, «más vale, decía la R.O., sucumbir con gloria en mares enemigos que volver a España sin honra ni vergüenza»[12]. Méndez Núñez, suponiendo razonablemente que Valparaíso sería defendido por las flotas inglesa y americana surtas en aquel puerto, respondió que, efectivamente, la escuadra de Su Majestad se hundiría antes que volver a España deshonrada, ateniéndose a aquello de «primero honra sin marina que marina sin honra».

Valparaíso era entonces una ciudad de ochenta mil habitantes y su puerto era el más activo de América del Sur. Mientras fue parte de los dominios españoles, sufrió cuatro bombardeos realizados por marinos ingleses u holandeses. El quinto estaba reservado a una armada española, por más que a su jefe, el almirante Méndez Núñez, le repugnase emplazar sus cañones contra un puerto y una ciudad que, aparte de la protección extranjera que pudieran recibir, habían basado su seguridad en la indefensión. En aquella época no existía la objeción de conciencia.

El 27 de marzo de 1866, Méndez Núñez envió dos comunicaciones: una, dirigida al Cuerpo Diplomático, anunciando para cuatro días más tarde el bombardeo y justificándolo como único medio que le quedaba a España para vengar los agravios y las ofensas recibidas y otra, dirigida al gobernador de la ciudad, pidiendo que, en los hospitales, iglesias y establecimientos benéficos, se enarbolaran banderas blancas. El 31, Sábado Santo, tuvo lugar, efectivamente, el bombardeo. Duró tres horas. De las dos mil seiscientas bombas y granadas disparadas, solo catorce incidieron en los edificios con bandera blanca. Hubo dos muertos y unos poco heridos. Las pérdidas materiales fueron cifradas por los chilenos en catorce millones de duros de los cuales ocho pertenecían a extranjeros.

La R.O. de 26 de enero de 1866 prescribía para el Callao el mismo trato que para Valparaíso. La operación, sin embargo, había de resultar muy diferente. El bombardeo del Callao no había de ser un mero ejercicio de tiro, pues los peruanos lo habían fortificado con los más modernos cañones de la época y, si bien eran menos numerosos que los españoles, tenían la ventaja de disparar desde bases fijas y sin tener que cambiar de posición. Méndez Núñez eligió para el bombardeo un dos de mayo, el de 1866, por sus reminiscencias en la historia de España. Duró más de cinco horas. Las bajas españolas se cifraron en cuarenta

[12] *A propósito de estas palabras, dice José María Jover Zamora: «No conozco testimonio más expresivo del componente irracional de la política de expediciones militares».* La civilización española a mediados del siglo XIX. *Madrid, Austral, 1991, pág. 287.*

y tres muertos y ciento cincuenta y un heridos, entre los cuales figuraban el propio Méndez Núñez y el comandante de la *Blanca,* don Juan Bautista Topete. Las peruanas fueron, sin duda, más numerosas y entre ellas, estaba la del coronel Gálvez, ministro de la Guerra, que se encontraba en una torre que hizo explosión.

¿Quién ganó? Los dos países pueden alegar razones para justificar su victoria, pero lo cierto es que, desde el punto de vista de las repercusiones históricas, el combate del Callao significó mucho más para el Perú que para España. «Después de Ayacucho, dice Basadre, el 2 de mayo de 1866 es el día cumbre de la historia republicana del Perú»[13].

Tercera fase de la guerra. La guerra técnica o guerra de gabinete

Con el bombardeo del principal puerto peruano, terminaron las operaciones bélicas y se inició un proceso de gestiones diplomáticas que, en el caso más largo, el de Chile, había de durar casi dieciocho años. Hitos principales de ese proceso fueron las gestiones hechas por Chile y España para la compra de buques ingleses que terminaron en tablas y la conferencia de plenipotenciarios celebrada en Washington en abril de 1871, por iniciativa del gobierno norteamericano. De ella salió un modesto tratado de armisticio, versión jurídica de la situación de tregua que, de hecho, existía.

El primer país que firmó un tratado de paz con España fue Perú –14 de abril de 1879– y, a ello, ciertamente, no fue ajena la guerra que, por motivos territoriales, había emprendido contra Chile. En dicho tratado se establecía una paz sólida e inmutable entre España y Perú; se normalizaban, por lo tanto, sus relaciones diplomáticas y se dejaba, para futuros acuerdos, la regulación de una serie de cuestiones de menor cuantía. Tras Perú, firmaron también Bolivia y Ecuador.

La negociación de la paz con Chile fue mucho más laboriosa. Chile exigía reparaciones y exculpaciones que España se resistía a dar. Para llegar a la paz fue preciso que se produjeran algunos hechos de tipo humanitario que tuvieron hondas repercusiones emotivas en aquella República. Fue el primero, la sepultura dada por Eduardo Llanos y algunos de sus amigos, españoles como él, al cadáver de Arturo Prat, comandante de la *Esmeralda,* abandonado por los peruanos, tras el combate naval de Iquique, en una calle de dicho puerto. Y fue el segundo, el traslado solemne del féretro de Prat, del cementerio a la catedral

[13] *Basadre,* op. cit., *tomo I, pág. 515.*

de Iquique, organizado también por Llanos, en su calidad de director de la Compañía de bomberos voluntarios Iberia número 1.

Emotividad por emotividad, el ejército chileno que ocupaba Lima, rindió honores, con su general al frente, a los restos de los españoles muertos en el bombardeo del Callao, al ser trasladados de la isla de San Lorenzo, donde habían sido provisionalmente enterrados, al cementerio limeño.

El intercambio de gestos preparatorio de la paz, se coronó en febrero del1883 con la visita hecha a Valparaíso por la fragata española *Navas de Tolosa.* Se hicieron entonces con toda solemnidad los saludos de rigor y el comandante y los oficiales fueron recibidos por el Presidente de la República. El Tratado de Paz y Amistad se firmó en Lima el 12 de junio de aquel mismo año. Desde la declaración de guerra en 1865 habían transcurrido dieciocho años menos tres meses.

Reflexiones al hilo de esta historia

¿Qué clase de guerra fue ésta, que tuvo su origen en una expedición que se pretendía más científica que militar? José María Jover Zamora la considera una manifestación más de la política de expediciones o intervenciones militares, emprendida por sucesivos gobiernos de la Unión Liberal en la segunda mitad del reinado de Isabel II[14]. Esta que nos ocupa terminó tan mal que fue la última de dichas expediciones. Las anteriores fueron la participación española en la expedición francesa a Cochinchina (1858-1863), la llamada guerra de África (1859-1860), nuestra participación, afortunadamente temporal, en la tripartita invasión de México (1861-1862) y la guerra hecha para mantener la incorporación de Santo Domingo a la Corona española (1861-1865).

No se trataba con estas expediciones de ganar territorios ni siquiera de modificar el *statu quo* existente. Se trataba pura y simplemente de adquirir prestigio, interno e internacional, y para ello era muy conveniente que la operación en cuestión se prestara a ser exaltada mediante una retórica apropiada. Se explica así que todas estas expediciones tuvieran por escenario tierras exóticas, alejadas de Europa, capaces de excitar la imaginación de los españoles. Esa capacidad excitadora la poseían en grado sumo los paises hispano-americanos, testigos privilegiados de pasadas proezas españolas.

[14] *Jover Zamora ,* op. cit., *págs. 275-289.*

La guerra entre España y las Repúblicas del Pacífico no fue, ciertamente, una guerra civil, pero tampoco fue, en sentido, estricto, una guerra internacional, entre Estados totalmente ajenos entre sí. Si existiera el concepto de guerra comunitaria, este sería el que debería aplicársele; es decir, guerra entre miembros de una misma comunidad cultural que, para bien o para mal, tuvo su origen en relaciones de dominación. A diferencia de otras guerras comunitarias, en las que se pelea por cuestiones territoriales o de límites, en la guerra española del Pacífico predominaron, como elemento singularizador, los factores psicológicos, generadores de colosales malentendidos. En unos casos, con efectos absolutamente negativos: la ocupación de las Chinchas y la justificación con que se hizo, el título de comisario regio atribuido a Salazar y Mazarredo, la fecha del ultimátum de Pareja a Chile. En otros, los efectos fueron claramente positivos: el entierro de Arturo Prat por un pequeño grupo de españoles y su posterior traslado a la catedral de Lima. En ambos casos los efectos fueron desproporcionados a los hechos.

En cuanto a los resultados de las intervenciones militares, dice Jover, con carácter general, que su historia «es, en un balance objetivo y realista, una historia triste y estéril»[15]. Por lo que a la nuestra se refiere, salta a la vista que, si hubo algún prestigio que ganar, fue exclusivamente para la escuadra española y para su comandante, Casto Méndez Núñez, el héroe victorioso, cumplidor de sus instrucciones en condiciones terriblemente difíciles; frente a Pareja, el héroe trágico, muerto en expiación de sus errores y frente al diplomático, Salvador Tavira, el antihéroe, que se jugó el puesto y aun su honor personal por evitar la guerra.

Los grandes perdedores de ésta fueron las relaciones hispanoamericanas que quedaron dañadas por muchos años en perjuicio de una España que aspiraba a una suerte de liderazgo moral y lo fueron también las entonces florecientes colonias españolas en Chile, Perú, Ecuador y Bolivia. La mayor parte de sus miembros tuvieron que marcharse. Casi todos perdieron sus bienes. Algunos se suicidaron. Proteger y dar seguridad a las colectividades españolas en ultramar, había sido uno de los objetivos contemplados, al enviar la expedición científico-militar.

[15] *Jover,* op. cit *pág. 282.*

Notas a la *Trilogía de la soledad* de Juan José Millás

Marcos Maurel

La obra narrativa de Juan José Millás, como la de todo novelista auténtico, se nutre de una serie de obsesiones temáticas, ideas recurrentes que reciben mayor atención en unas u otras narraciones, pero que siempre acaban apareciendo en los textos señalando, por reiteración, que forman parte esencial del núcleo básico de significación que quiere transmitir el narrador. Dichas ideas sobre el mundo, los hombres, la realidad y la vida conforman una unidad homogénea dentro de la variación que da cohesión tanto al universo representado como a la mirada que lo filtra.

En el caso de Millás, certero crítico de sí mismo, la reflexión acerca de la soledad es una de estas constantes, quizá la más raigal. La lectura de su obra completa y algunas declaraciones del autor, amén de varios comentarios críticos, así nos lo señalan. Al serle entregado el Premio Nadal 1990 por *La soledad era esto,* la novela más importante para dilucidar el tema que nos ocupa de las tres que conforman la *Trilogía de la soledad,* Millás comentó que siempre había procurado con sus libros «contar en la [sic] clave de la vida cotidiana la esencia de la soledad humana, el conflicto del individuo con el entorno que le sirve de espejo, de consuelo y de martirio»[1]. Gonzalo Sobejano define a Millás como «fabulador de la extrañeza» en un librito de ese nombre, e indica que su producción narrativa (al menos hasta 1987) se caracteriza por la configuración de un espacio ficcional que puede equipararse fácilmente a la pesadilla: «Las novelas de J[uan] J[osé] M[illás] se configuran primordialmente como pesadillas, en contraste con la indagadora lucidez del narrador[2]. Admitido el carácter «pesadillesco» de las narraciones millasianas, el profesor Sobejano distingue tres fuentes de angustia que

[1] *«Juan José Millás consigue el Premio Nadal con una novela sobre la soledad de la mujer»,* El País, *domingo, 7 de enero de 1990, p. 24.*

[2] Juan José Millás, fabulador de la extrañeza, *Alfaguara, Madrid, 1995, p. 21.*

llenan de sentido las mismas. La primera de ellas es la soledad y, muy unidas a ella, la convivencia y la pertenencia[3].

Esta concepción del quehacer novelesco aproxima a Millás a sus confesados (o no) modelos. En primer lugar, Franz Kafka, o la vida cotidiana entendida como una absurda condena que es el pago de una culpa que desconocemos. Y también, por distintas resonancias y similitudes, Jorge Luis Borges, Juan Rulfo, Julio Cortázar, Juan Carlos Onetti, Ernesto Sábato, Roberto Arlt...

Por tanto, es evidente la coherencia interna de la narrativa millasiana, así como su fidelidad a un modo de entender y practicar la literatura: básicamente, como después ampliaremos, un instrumento de conocimiento de la realidad. Entre la multitud de escritos metaliterarios que nos ha brindado Millás, quiero destacar la reseña que publicó del libro de Raymond Carver *De qué hablamos cuando hablamos del amor*, donde los relatos de Carver le sirven de excusa para dar noticia de su propia narrativa, tanto en el plano temático como en el formal. La cita es larga, pero se justifica por lo que tiene de clarificadora y porque nos resume el nudo de inquietudes narrativas y la cosmovisión de nuestro autor, en fin, un cursillo acelerado de las características de su narrativa: «Lo primero que llama la atención, y que el lector de Carver agradece, es su insistencia en todos aquellos contenidos temáticos relacionados con la vida cotidiana: la soledad, la incomunicación, la locura que subyace en la mayoría de los gestos diarios, así como la violencia sentimental y el sexo urgente, desprovisto de artificio y placer. Pero Carver no se limita a observar y reproducir esos aspectos de la vida cotidiana, sino que los traspasa con una mirada que ilumina las zonas menos visibles de la realidad. Así, frente a esas escenas domésticas o esos suceos [sic] mínimos que constituyen su material temático, el lector sufre una suerte de *extrañeza inquietante* que proviene de un lado del relato que no se deja ver». Y refiriéndose a la prosa, Millás concluye: «El lenguaje de Carver es desnudo, frío, preciso, y aunque a veces parece dotado de un temblor que se podría confundir con la duda, se trata de un movimiento más aparente que real: un rasgo estilístico puesto al servicio de lo que narra. La prosa de Carver es, pues, funcional en el sentido de que funciona para los fines narrativos para los que ha sido concebida»[4].

[3] *Ibidem, p. 22.*

[4] *«Gestos de la vida urgente»,* El País, *domingo, 1 de noviembre de 198 7, p. 20. A su vez, se puede consultar la estupenda entrevista que Pilar Cabañas publicó en esta misma revista «Materiales gaseosos»,* Cuadernos Hispanoamericanos, *580, octubre 1998, pp. 103-120).*

Por tanto, he decidido abordar el análisis del haz de relaciones de las tres novelas que constituyen la *Trilogía de la soledad* (en orden de publicación: *El desorden* de *tu nombre* (1988), la ya citada *La soledad era esto* (1990) y *Volver a casa,* también de 1990), aún a sabiendas de que forman parte inextricable de un todo que es la obra completa de Millás, ya que, según él, en su primera novela, *Cerbero son las sombras* (1975), ya se encontraban en germen todos los asuntos que después desarrollaría en novelas y cuentos[5]. Asimismo, la intertextualidad es una constante en la obra millasiana que nos habla de su profunda cohesión. Millás se sirve de cuentos y artículos que se ocupan de los mismos temas para incluirlos, total o parcialmente, en sus novelas reelaborándolos o aprovechando ciertas anécdotas o ideas. Traigo aquí unos pocos ejemplos extraídos del libro de relatos *Primavera de luto,* directamente relacionados con la *Trilogía* que nos ocupa. El cuento «Primavera de luto» prefigura el argumento de *La soledad era esto;* «El pequeño cadáver de R. J.» muestra el cambio de papeles vitales entre dos escritores y la falacia que se esconde tras el supuesto éxito social, asuntos centrales de *Volver a casa.* La anécdota de este cuento (escritores que intercambian sus conferencias) vuelve a aparecer en *El desorden de tu nombre.* Por último, la narración «Una carencia íntima» forma parte, debidamente modificada, de *El desorden de tu nombre.*

He de reconocer que desconfié de que la reunión en un volumen de las tres novelas no respondiera a una mera operación comercial. Mis recelos eran infundados. Aunque Millás ha declarado que no era consciente de la íntima unidad de significación de las mismas (como sí lo es de la estrecha y complementaria relación de sus otras tres novelas recogidas en volumen, *Tres novelas cortas*[6]*),* éstas conforman una unidad temática y estilística. Además de estar escritas consecutivamente y en un escaso espacio temporal (unos cuatro años), en las tres novelas encontramos motivos, temas, escenarios, peripecias y resonancias que justifican su publicación en un solo libro. Las tres nos hablan de un mismo tiempo (mediados y finales de los años ochenta) y de un mismo lugar (la zona norte de Madrid) y están pobladas por personajes griposos de la enfermedad del vivir, islas de soledad y de sufrimiento que buscan acabar con su situación de aislamiento, que sólo esperan tener

[5] *Prólogo a* Tres novelas cortas (Cerbero son las sombras; Letra muerta, Papel mojado), *Alfaguara, Madrid, 1998, p. 12.*

[6] *Ibidem, p. 18. Amelia Castilla afirma en una noticia que Millás no buscó la unidad de las tres novelas de la* Trilogía de la soledad (*«Juan José Millás integra en un solo volumen tres novelas sobre la soledad»,* El País, *miércoles, 18 de septiembre de 1996, p. 37.*

capacidad para descubrir quiénes o qué son. Millás, en consonancia con su definición de la literatura como instrumento de conocimiento, aplica a sus narraciones un fondo moral que las convierte en piezas artísticas que sirven para vislumbrar comportamientos sociales reprochables y situaciones emblemáticas que definen la mitología de una época. Para ello, se sirve el autor de un enfoque irónico de los hechos (porque, si no, serían difícilmente aguantables) y de una autoparodia escasamente autocomplaciente. Millás opina que «No hay nada más raro que lo normal»[7] y no podemos más que darle la razón: sólo hay que abrir un periódico o encender la televisión. Esta concepción poco edificante del mundo habla del nihilismo del autor, de su radical escepticismo. Por muy burlón que se nos muestre en sus columnas, por muchas sonrisas que nos arranquen sus lucidísimos comentarios, casi siempre nos desazona el fondo doloroso de lo que nos comunica. Millás ha dedicado bastantes textos y declaraciones a comentar las precarias y complejas relaciones que se establecen entre la realidad y el ser humano y, peor todavía, entre la realidad y el ser humano escritor. Para él, escribir es poner en cuestión la realidad, o sea, intentar comprender algo que cierra su sentido profundo al ser humano como si un muro invisible la blindara. La confusión, por tanto, viene de la misma naturaleza de la realidad, de la que los humanos formamos parte, con todas nuestras potencias y todo nuestro desconcierto intrínseco, con nuestro fardo de rarezas y perplejidades, y es que, como comenta Millás: «Yo pienso que gran parte de los acontecimientos que nos han marcado son irreales. Todos estamos marcados por experiencias de ese tipo que luego hemos censurado, que no están incorporadas como tales porque hay una ley no escrita que dice que eso es irreal. Pero no solamente en la vida del individuo: en la vida de los colectivos la experiencia de lo imaginario también ha sido más importante que la experiencia de lo real. Las grandes matanzas de la humanidad se han producido por cosas irreales, como Dios, o la patria, o tantas otras. Lo que llamamos irreal –que yo creo que es una zona de la realidad, pero bueno– es más importante que lo real»[8].

Así, los relatos y novelas de Millás buscan intentar atrapar las normas ocultas de funcionamiento de la realidad, la posibilidad de que el azar tenga unas pautas estables de comportamiento que se puedan des-

[7] *Declaraciones a Javier Rodríguez Marcos,* El País, Babelia, *sábado, 13 de abril de 2002, p. 6.*
[8] *Pilar Cabañas, entrevista citada en nota 4, p. 105.*

cifrar. Surge así la noción, cara al autor, de la realidad como entelequia, con su mucho de broma grotesca y de sinsentido: atrapados en algo que quizá tenga un orden, aunque carecemos de las pautas de dicha ordenación. Y quizá la literatura tenga entre sus funciones la de desvelar ese funcionamiento profundo: «A lo mejor la literatura también consiste en parte en buscar la causalidad por debajo de la casualidad, en buscar las tramas que hay por debajo del azar, lo que hay de necesario por debajo de lo contingente»[9]. Desvelamiento del funcionamiento oculto de la realidad que debe comenzar inopinadamente por el conocimiento, también imposible, de uno mismo. Es decir, saber de nuestra identidad, quién somos y para qué vivimos. De esto nos habla la *Trilogía de la soledad,* ya que como dijo Millás en la presentación del libro: «También podría haber sido una trilogía de la identidad, porque los personajes están en situaciones límites abocados a la soledad como paso previo para conseguir una identidad»[10].

Si no sabemos nada de las leyes de la realidad, quizá escribiendo sobre temas trascendentes que nos conciernen a todos logremos descubrir algo. Como Millás demuestra en *El orden alfabético,* un posible orden nos lo daría la enciclopedia. Sería ésta un ilusorio «mapa de la realidad» (cuando no hay otra cosa a la que agarrarse, mejor tirar del autoengaño)[11]. Por todo ello, no nos debe extrañar que el tema básico de la obra narrativa de Millás, y central en la *Trilogía* que nos ocupa, sea la soledad junto a sus temas afines: la identidad, el otro, el doble, el espejo... asuntos todos ellos profundamente humanos y enormemente enigmáticos. «¡La soledad! La soledad es el meollo de nuestra esencia (...)»[12], escribía exaltadamente Miguel de Unamuno, palabras éstas con las que Millás estaría de acuerdo. La frase que encabeza

[9] *Pilar Cabañas, entrevista citada en nota 4, p. 113. En un futuro espero realizar un trabajo comparativo entre la obra de Millás y la del narrador estadounidense Paul Auster, ya que he detectado bastantes similitudes a la hora de enfrentarse al hecho narrativo. Además de ser prácticamente coetáneos (Millás nació en 1946 y Auster un año después), obras de Auster como* La invención de la soledad, Trilogía de Nueva York, La música del azar, *o* Experimentos con la verdad *así lo demuestran. Dejo esta reflexión austeriana perteneciente a* Experimentos con la verdad *(Anagrama, Barcelona, 2003) a modo de ejemplo: «Creo que mi tarea consiste en permanecer abierto a estos choques [hechos extraordinarios ocurridos en la realidad], mantenerme alerta ante estos misteriosos sucesos del mundo»* (pp. 162-163). *Millás nombra a Auster para elogiarle en la entrevista citada en nota 7, p. 6. Nuestro autor se refiere a este asunto en semejantes términos.* Cf., *por ejemplo, la p. 63 de su novela* Dos mujeres en Praga *(Espasa Calpe, Madrid, 2002⁷).*

[10] *Noticia de Amalia Castilla citada en nota 6, p. 37.*

[11] El orden alfabético, *Alfaguara, Madrid, 1998², p. 124.*

[12] Cómo se hace una novela, *Alianza Editorial, Madrid, 2000, p. 74.*

este artículo está extraída de la primera novela millasiana, *Cerbero son las sombras,* y nos dice que, por mucho que nos acompañen los demás, por mucho que el amor o la amistad nos puedan llenar la vida, lo esencial del ser humano es estar solo, al menos en este interno ámbito hermético es donde se cocinan los sucesos más importantes para el ser humano (ideas, reflexiones, emociones, frustraciones, deseos...). André Comte-Sponville en su *Diccionario filosófico* escribe en la entrada dedicada a la soledad que ésta «es nuestra condición ordinaria: no porque no tengamos relaciones con el otro, sino porque estas relaciones no podrían abolir nuestra soledad esencial, que reside en el hecho de que estamos sólos para ser lo que somos y para vivir lo que vivimos. [...] uno vive solo, siempre: porque nadie puede vivir en nuestro lugar». Nos introducimos casi sin quererlo en temas metafísicos: la naturaleza del ser y su finalidad. Millás, al respecto, expone la complejidad invariable del ser humano en uno de sus *Articuentos,* al escribir que «somos una catástrofe psicológica» y habitamos «en este amargo mundo, que desde hace ya mucho tiempo me parece un circo inacabable»[13].

Arrojados a la vida solo nos queda vérnoslas con el sinsentido de un mundo organizado quién sabe cómo, montado para que prevalezcan la apariencia y el artificio. Y estamos solos. Eso nos define. No elegimos a nuestros padres, ellos nos entregan la vida y así nos vamos forjando, por mimetismo o por rechazo, una identidad, que será el disfraz del autoengaño para actuar en la comedia del mundo. La identidad sólo se define por ser una ilusión de unidad personal: «La identidad, la identidad. Si me preguntas en qué consiste no lo sé, pero si no me lo preguntas lo sé»[14].

La soledad que nos ha acompañado desde el título de este artículo se puede entender como una proyección de la dicotomía vida interior (conciencia, pensamiento, imaginación...) – vida exterior (relaciones con los otros, comportamiento social...). Millás reflexiona magistralmente sobre esto en unas páginas de su novela *El orden alfabético,* párrafos suculentos que nos ilustran este asunto, que el autor resuelve con una voluntad continua de ruptura de ese binomio enlazando lo aparente exterior con lo interior, y viceversa. Éste es otro de sus rasgos de novelista más característico: «A veces contemplaba a mis amigos y me

[13] *Respectivamente,* Diccionario filosófico, *Paidós, Barcelona, 2003, p. 496;* Articuentos, *edición de Fernando Valls, Alba Editorial, Barcelona, 2001², p. 61 y* Primavera de luto, *Suma de Letras, Madrid, 2001, p. 15.*

[14] *Juan José Millás en* Cuerpo y prótesis, *Ediciones El País, Madrid 2000, p. 74.*

preguntaba si también ellos llevaban una doble vida; si su cuerpo se encontraba en otro lugar, además de estar en éste. Pero no me atrevía a indagar, pues siempre tuve de mí mismo la imagen de una persona solitaria a la que sucedían cosas especiales que no podía comunicar a los demás. [...] Yo podía jugar con ellos [sus compañeros], y jugaba, pero con frecuencia necesitaba retirarme y permanecer solo, encerrado en mí mismo, como un escarabajo, para producir historias imaginarias en las que me perdía igual que un extranjero curioso por las calles de una ciudad desconocida»[15]. ¿Qué «realidad» es más real? ¿Qué mundo es más importante?

Centrémonos ya en las distintas conexiones que dan cuerpo a la *Trilogía de la soledad*[16]. Comentadas ya las similitudes espaciotemporales, se constata que las peripecias de las tres novelas abarcan poco tiempo. En *El desorden de tu nombre* y *Volver a casa,* unos pocos días; en *La soledad era esto,* unos pocos meses (tres o cuatro). Las tres novelas desarrollan sendas transformaciones de sus protagonistas. Julio Orgaz, Elena Rincón y Juan Estrade se jugarán el todo por el todo para imponer su libertad e intentar saber cuál es su verdadera identidad. Dichas metamorfosis se llevarán a cabo por parte de Millás mediante una hábil amalgama de lo interior y de lo exterior. El autor logra convertir los hechos exteriores, que afectan al cambio de situación vital de los protagonistas, en aventura interior, quebrando así la dicotomía antes aludida al cosificar el exterior (la ciudad como cuerpo humano, la sociedad como cuerpo enfermo) y urbanizar el interior (el cuerpo como barrio). Esta fusión no disuena porque Millás sabe equilibrar los episodios externos con el movimiento interior que producen en los personajes.

Los tres protagonistas de estas novelas son cuarentones que comparten vivencias politicosociales. Forman parte de aquellos jóvenes idealistas del 68 que creyeron que el cambio social era posible. En el presente narrativo (mediados de los años 80) todos ellos han perdido su ideología y se han convertido en seres pragmáticos. Millás sabe exponer esta denuncia de su generación (en la que se incluye) median-

[15] El orden alfabético, *Alfaguara, Madrid, 1998², pp. 52-53. Con respecto al asunto de la diferenciación habitual entre interior y exterior, Millás escribe en el prólogo a la* Trilogía de la soledad: *«Quizá dentro y fuera no sean espacios tan diferentes; tal vez la frontera entre una cosa y otra, pese a lo que dice la percepción común, sea más frágil que las paredes de una pompa de jabón, más delgada que los tabiques de la conciencia»,* Trilogía de la soledad, *Alfaguara, Madrid, 1996, p. 21. A partir de aquí todas las citas por esta edición. Indicaré entre paréntesis en el texto los números de página.*

[16] *Lógicamente, me limitaré a esbozar consideraciones generales que sirven para unir las novelas. Sólo haré las matizaciones imprescindibles.*

te símbolos muy operativos. Su denuncia es indirecta y a veces agria, pero nunca rehuye cierto humorismo. El canario que canta «La Internacional» y la figura del prosaico psicoanalista Carlos Rodó en *El desorden...*, el «trepa» e inmoral arribista marido de Elena en *La soledad...* y la televisión, nido de vacuidad que contrapuntea los estados de ánimo de Juan Estrade en *Volver...* son ejemplos de ello. Lo comentado por Millás acerca de *El desorden...* sirve también para las otras dos novelas. Ni que decir tiene que el tiempo le ha dado la razón: «Es cierto que esta novela [*El desorden...*] golpea en algunas zonas del lector que le explican el mundo actual; incluso, esta novela, curiosamente, está más vigente ahora [1992] que cuando salió [1988], si pensamos en la obsesión recurrente del sujeto [Julio Orgaz] cuando oye «La Internacional». La caída de determinados valores que eso encarna, es una caída que parecía imposible... y que ahora están por los suelos. Pues golpea ahí, en algo que todo el mundo siente: que se están cayendo esos valores que no van a ser reemplazados»[17].

Volvamos al tema de la identidad, porque aunque la niega, o al menos niega que podamos llegar a saber qué es, es el eje vertebrador de las tres narraciones. Ante la realidad hostil, Julio y Laura, Elena y Juan impondrán su voluntad de cambio. El proceso será doloroso y se cobrará varias víctimas. En *El desorden...* el final hiperfeliz e irónico de la novela se logrará gracias al asesinato del marido de Laura. En *La soledad...* será un asesinato más sutil (el del narrador de la primera parte de la novela) el que será clave para el proceso de transformación de Elena. En *Volver...* la víctima será el propio protagonista, pero en este punto nos detendremos más adelante. Con todo ello, Millás nos está diciendo que sólo quebrantado las leyes establecidas por la tradición y por la costumbre lograremos desasirnos de lo convencional e instalarnos en otro de vivencia de la realidad. La trasgresión, así, opera como *Leitmotiv* en todas las novelas: ¿Qué hace Laura en su diario al mezclar arbitrariamente las palabras y crear otras nuevas si no darse cuenta de que otro orden distinto del censurado por la sociedad es posible? Sólo rompiendo con lo establecido se conquista un espacio de libertad suficiente para desde él configurar una identidad nueva y genuina. Hay que dejar atrás el pasado (familiar, laboral, social...) que oprime al individuo y lanzarse a lo desconocido para alcanzar ese propósito.

Nuestros protagonistas al comenzar las narraciones se encuentran solos en el sentido negativo del término, porque en esta *Trilogía* tam-

[17] *Fabián Gutiérrez, Cómo* leer a Juan José Millás, *Ediciones Júcar, Madrid, 1992, p. 102.*

bién se muestra la cara positiva de la soledad. Me refiero a esa soledad de Elena que es paso previo a su radical cambio vital, o a la deseada soledad de Laura en *El desorden...*, soledad que le sirve para dialogar con su amante Julio. La soledad negativa viene del sentimiento de desarraigo que surge del hecho de que las relaciones familiares son un desastre. Julio vive solo y no aguanta a su madre, Laura es una casada infeliz, Elena y Juan también tienen graves problemas matrimoniales. Ello les hace estar la mayor parte de sus respectivas novelas en soledad, interiorizando sus experiencias, poniendo orden en sus sentimientos, y decidir por la ruptura. Millás monta estas ficciones mediante unos calculadísimos juegos de simetrías y dualidades que reflejan el fondo de la representación del mundo que nos quiere transmitir. La forma de dichas novelas tiene mucho que ver con lo que en ellas se nos cuenta (el movimiento dual de la transformación, de larva a mariposa). Debemos atender de nuevo a sus palabras: «la identidad alude a todas esas preocupaciones que hay entre la máscara y la carne, o entre la apariencia y la realidad, entre la literatura y la realidad, entre el adentro y el afuera, etc., obsesiones estructuradas siempre [...] como dualidades, debido al carácter dual de la educación que recibimos. La identidad sería aquello que podría resumirlo todo, porque además abarca el tema del doble, por ejemplo, que está también muy presente»[18].

El tema del doble, de las simetrías, de los espejos, del «otro», del antípoda, relacionado como hemos visto con el tema raíz de la identidad, será el eje sobre el que pivoten las reflexiones más valiosas de la Trilogía. Julio Orgaz tiene en la fallecida Teresa Zagro (los apellidos forman un palíndromo) a su complementario. Su sustituta, Laura, le recordará constantemente a Teresa: dos cuerpos para una única existencia. El doble de Elena será su madre muerta, que mediante sus diarios ocultos le marcará los pasos a seguir para lograr la ansiada libertad. Ambas historias son simétricas hasta el mínimo detalle (mismas edades a la hora de ponerse a escribir el diario, mismas circunstancias vitales...). En el caso de *Volver...* los hermanos gemelos idénticos Juan y José, que cambiaron de jóvenes su identidad y el rumbo de sus vidas, se deciden a invertir la situación. Se actualiza en esta historia el motivo de Caín y Abel[19].

[18] *Pilar Cabañas, entrevista citada en nota 4, p. 109.*

[19] *No deja de resultar sorprendente que casi por las mismas fechas, un escritor de novelas de terror como Stephen King publicara* La mitad oscura, *Ediciones B, Barcelona, 1990*[3] *una novela en la que, asesinatos aparte, se plantean muchos interrogantes, bien es cierto que en un nivel mucho más superficial, de los que expone Millás en Volver... En este caso se trata de un sangriento*

Cada uno de nuestros protagonistas tiene su muerto que le sirve como catalizador para iniciar sus procesos de cambio. Los tres se comunican con el más allá en un arriesgado planteamiento narrativo de Millás, ya que con ello intenta atisbar una comunicación entre distintos mundos. En el caso de Julio la muerta es Teresa, que inquietantemente se puede manifestar como una presencia en el piso de soltero de Julio, o transmitirle un mensaje mediante unos subrayados en una novela que le prestó. Para Elena, la muerta con la que se comunicará efectivamente, y menos esotéricamente, será su madre. Gracias a los diarios que ésta llevó durante quince años, Elena no se perderá en sus colocones de whisky y de hachís (es fundamental en las tres novelas la presencia del alcohol y demás estupefacientes, como posible vía de escape para la insoportable situación familiar (en el caso de Elena) o de soledad indeseable (en el caso de Julio y de Juan). Juan tendrá un contacto sobrenatural con su madre muerta y su hermano José no está muerto, pero permanece durante toda la novela desaparecido.

Parte importante de los procesos de transformación de las tres novelas la constituyen los escritos de los protagonistas. Se produce así una pluralidad de voces perfectamente ensambladas en el cuerpo de la novela. La escritura les sirve para organizar su interior y para reflejar en el espejo de la misma sus inquietudes. El mundo de tinta y papel refleja el mundo real para tratar de entenderlo y darle una coherencia que no tiene, o al menos que no se deja atrapar. Sólo conociendo el mundo exterior lograremos la sabiduría suficiente para cambiar nuestra identidad y dotamos de una nueva más acorde con el ideal de cada uno. Asimismo, la interpolación de diferentes textos de los personajes le sirve a Millás para aportar a las tramas apuntes metaficcionales (en *El desorden...* asistimos al proceso de construcción del relato que acabará siendo la novela, pero es sobre todo con las cartas del desaparecido José en *Volver...* donde Mirtas ofrece amargamente una lectura del éxito literario como condena y podredumbre). El ejercicio narrativo se liga con frecuencia a la enfermedad física, como sucede en *El desorden...*: «[Julio] Observó su mesa de trabajo, donde un escritor imaginario (él mismo) rellenaba de cuentos geniales un mazo de cuartillas, y pensó que quizá la fiebre fuera un buen soporte para el desarrollo de tal actividad» (p. 32). Baste con apuntar que la presencia de lo corporal es fundamental en las tres novelas de la *Trilogía*. La amalgama de

pseudónimo que se hace carne y le reclama a su creador, unamunianamente, no morir. Ambas novelas, en fin, exploran los misteriosos vínculos que unen a los gemelos idénticos.

síntomas de enfermedades reales o imaginarias, de estados alterados de conciencia y demás estados corporales es continua.

Me importa recalcar, para terminar, que las tres novelas ofrecen el desarrollo del pensamiento del autor en lo concerniente al tema de la identidad y de la soledad, reuniendo una carga de significación íntimamente coherente. La identidad, para Millás, no es más que una ilusión. Aunque se luche por hacerse con una, siempre quedarán ángulos ciegos en la realidad, agujeros negros que nos obligarán a replanteamos lo dado hasta ese momento por cierto. Así ocurre en los parlamentos de Julio con su psicoanalista en *El desorden...* donde expone sus dudas acerca del rol que cada uno juega en la sociedad e intenta desenmascarar su falsedad: «¿Qué es lo que hace que usted sea el psicoanalista y yo el paciente? Usted acepta la posibilidad de curarme y yo de ser curado, aunque no sé de qué. De ese modo, el dinero circula de unas manos a otras y la convención progresa a toda marcha. Pero esta relación suya y mía puede modificarse en un instante de forma tan gratuita como surgió» (P. 123). La realidad es un terreno inestable, nadie sabe lo que le depara el futuro y vivimos en precario, autoengañándonos para que no nos venza la locura. Elena Rincón hace de portavoz del autor a la hora de preguntarse acerca de cuestiones que tienen que ver con el funcionamiento de la realidad, conocimiento hurtado al ser humano, pero que éste puede intuir: «¿Era simétrica la realidad o la simetría era un ideal provocado por la inteligencia del hombre? ¿Acaso todo lo que se podía dividir por la mitad daba lugar a dos partes armónicas y similares?» (p. 171). El análisis acerca del concepto de doble y de las simetrías sobre las que puede estar montada la realidad ocupa buena parte de *La soledad era esto,* pero tiene su culmen en *Volver a casa,* donde la noción de personalidades intercambiables que aparecía en *El desorden...* vehicula toda la narración. Por los diarios de su madre, Elena recibe un conocimiento vital relacionado con ella misma (la noción de antípoda, p. 196-197) que le sirve para comprender que debe cambiar. Desvinculada afectivamente de su familia, muerta su madre, vida simétrica a la suya, Elena se hunde en la soledad como paso indispensable a su transformación. Y llegamos a unas palabras fundamentales de la trilogía: «la soledad era esto: encontrarte de súbito en el mundo como si acabaras de llegar de otro planeta del que no sabes por qué has sido expulsada», (p. 244). A partir de aquí sólo queda relacionarse con la realidad exterior de otro modo para convertirse en una mujer nueva, aunque es consciente de la precariedad de la identidad (p. 258), idea central que ya aparecía en *El desor-*

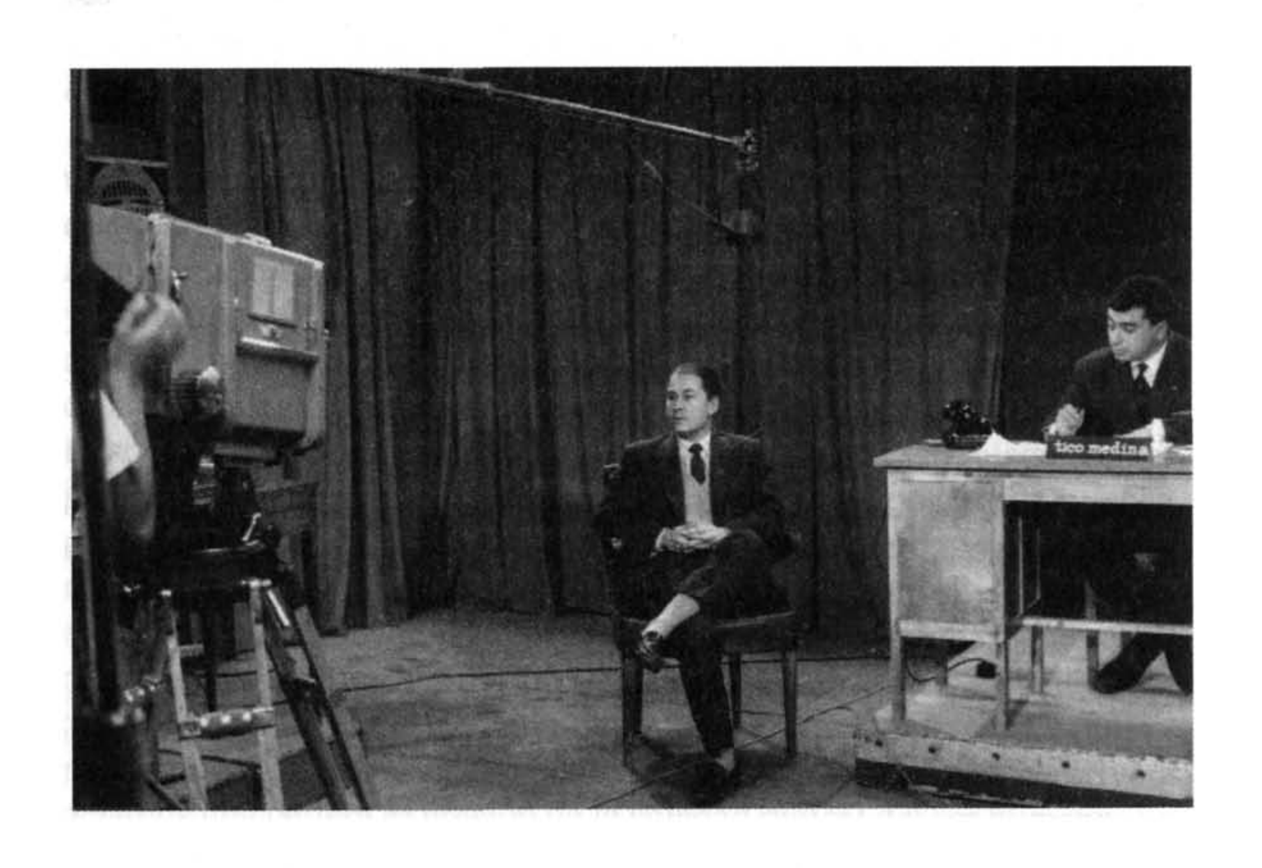
den... Unas líneas del diario de la madre de Elena prefiguran el final de *Volver ... :* «ha venido a visitarme mi antípoda, y cuando sucede algo tan raro, cuando un equilibrio necesario se rompe de ese modo, es porque nos vamos a morir» (p. 259). La muerte será el destino trágico de Juan Estrade tras un macabro viaje cargado de componentes sexuales y siniestros. Volver a casa es volver al pasado para invertir una situación de suplantación de personalidad entre hermanos gemelos idénticos. Esta relación se presenta como una lucha, como el combate entre Luzbel y Dios, porque sólo puede quedar uno: «Dos voluntades semejantes, idénticas, como sus rostros, como sus cuerpos, deambulaban por el mundo buscándose, huyéndose, queriendo ser dos, pero condenados a ser uno» (p. 289). José Estrade vive el éxito en su profesión de escritor como condena. Ha conseguido el éxito social, pero como les ocurre a Carlos, marido de Julia, y a Enrique, marido de Elena, tampoco alcanza la felicidad. Entre tanto llega el trágico desenlace anticipado por Millás (el hermano como asesino, p. 332), el autor vuelve a dejamos una certera expresión de la soledad radical del ser humano. Le sirve como excusa un famoso programa de radio que en la madrugada da la voz a oyentes que cuentan sus sufrimientos «con una falta de pudor que sólo era posible a esas horas de la noche y desde el grado cero de la soledad, desde el punto donde estar más solo equivalía a la disolución» (p. 307).

El lector tiene la sensación de que todo fluye hacia el final de las tres novelas de la única forma que puede ocurrir. Estas palabras de *Volver...* así lo confirman: «las cosas evolucionaban de tal modo que acabarían por cumplirse como el resultado de un proceso natural» (p. 365). Y es que el mundo tiene una forma de comportamiento, como leemos en esta misma novela: «[Juan] tuvo la impresión de que el mundo estaba lleno de coincidencias que originaban pequeñas tramas cuya suma daba lugar al argumento del universo» (pp. 345-346). En fin, el mensaje de Millás tras haberse paseado por la realidad es poco edificante. Somos mecanismos que nos regimos por fuerzas exteriores a nosotros, que nos anegamos en una soledad radical, que no tenemos acceso a las normas profundas de funcionamiento de la realidad, que tenemos vedado el acceso a la felicidad y que tenemos sueños, proyectos personales que una vez alcanzados se conviertan en nueva pesadilla. La escritura sirve para reordenarse, para atajar la locura que en todos habita. La escritura nos duplica y es un simulacro de un simulacro (el mundo) que al menos se deja medio dominar. La imposible reconciliación del ser humano con la sociedad que ha formado es fruto

de innegable desazón. Por eso el descreído de Millás nos cose a preguntas en sus novelas que, como el buen novelista que es, suele dejar sin respuesta. Esa es nuestra tarea: aplicar nuestra inteligencia y nuestra experiencia vital para confirmar o desmentir la visión de la realidad que Millás nos propone.



Un, dos, tres



Jaime de Armiñán en 1958

Cosa mentale

Gonzalo Rojas

Me estoy yendo, de lo que más
me estoy es de ti, mi
esquiza entre las esquizas
posesas de mi Dios, Teresa de Ávila incluso, de lo que más
me estoy yendo es de lo zagala de la figura
de la hermosura que anda en ti ¡56 y qué!, de la hilandera
de Rapallo remoto que hay en ti, de la muchacha mismísima
que alguna vez vi –partida
hembramente al medio–, de lo que más
etrusco y torrencial, de lo que más y
más me estoy yendo, me estaré
yendo, es de ti, olor
a bestia chúcara y bestial, bonita
ligeramente bonita.

Lo que ardí por ti, lo que hasta el
desollamiento ardí por ti, lo que me descueraste
el corazón con tus rodillas
frescas de potra reencarnada en mujer, lo que me yeguamente
fascinaron tus ancas flexibles, lo que por otra parte
sensualmente sí, sensualamente no y acuérdate
de esas sábanas frígidas cuando te ensabanaste

y endureciste marmórea no contra mí sino
contra ti hierática, de
puro convulsa, los 7 litros de sollozo corriendo
costillas abajo hasta la asfixia entre
la cerrazón y el éxtasis, ¡lo que ardí
en la güerra grande del amor –así, con diéresis
como se dice en italiano–! y lo ¡lo que ardí!, ¡la filmación
de callar y callar, la película

muda de callar, ya demasiado larga, la
película muda, la película!

Se te ama, eso sí se te ama, esa es la parte
que no me sé, se te ama con qué amor,
con cuál, ¿con el del catre del ataúd
que ya me espera?, ¿con el otro, más
cursi, del adiós?, pero ¿cuándo hubo adiós,
esquiza mía, cuándo?

1-VIII-2006

Chillán de Chile
lloviendo, y a
las 3 de la mañana.

CALLEJERO



Félix Rodríguez de la Fuente

Entrevista con Paul Auster

Julián Jiménez-Heffernan

[El 18 de junio de 2003 Paul Auster visitó junto a su hija la Huerta de San Vicente en Granada, invitado por la Fundación García Lorca. Fue presentado y entrevistado por Julián Jiménez Heffernan]

Paul Auster nació en New Jersey en 1947. Estudió en la Universidad de Columbia en Nueva York. Tras una breve experiencia académica, decidió probar suerte en el mundo real y se embarcó en dos aventuras esencialmente americanas. Primero, siguiendo los pasos de Herman Melville y Jack London, se enroló en un petrolero y pasó algunos meses en el mar. Después, siguiendo a varias generaciones de escritores norteamericanos, se marchó a París y vivió cuatro años en Francia, donde completó ese programa de expatriado que tan sarcásticamente describía en *Leviatán:* «Joven escritor americano se marcha a París para descubrir cultura y mujeres hermosas, para experimentar los placeres de sentarse en las cafeterías y fumar cigarrillos». De vuelta a Nueva York, pasó algunos años de lucha y estrecheces, ganándose la vida de forma errática. Como explica en su breve autobiografía *A salto de mata:* «El dinero, por supuesto, nunca es sólo dinero. Es siempre otra cosa, y es siempre algo más y siempre tiene la última palabra». Durante la década de los setenta, y muy a pesar suyo, Paul Auster dio literalmente palabras a cambio de dinero: traducciones, reseñas e incluso una novela de detectives titulada *Squeeze Play.* Pero su suerte dio un vuelco gracias una doble ayuda económica: una beca de una fundación cuyo benefactor era el poeta James Merrill y el dinero que heredó al morir su padre.

La lucha había terminado. Paul Auster encontró el sosiego para sentarse y organizar las muchas frases e historias que bullían en su cabeza, tras casi veinte años de actividad ascética y compulsiva, de lecturas, estudio, escritura poética, viajes al extranjero y episodios diversos de exploración radical, viajes internos hacia la soledad y las fuentes del yo. Todo este material biográfico rebrotó luego en las novelas que

publicó durante los años ochenta y noventa, formado y reformado en una red tupida de motivos existenciales: orfandad, soledad, autoconfianza, solipsismo, enclaustramiento, sueños radicales, viajes trascendentales... No obstante, antes de escribir sobre sí mismo oculto en máscaras literarias, decidió pagar la deuda a su padre. Así, en 1982, el joven Auster hace su debut literario genuino con un homenaje emocionante a su progenitor, titulado *La invención de la soledad.* La primera parte es una evocación intensa y hermosa de su padre desde los ojos de un niño, una evocación tocada por la dramática frase de Kafka: «Todo entra en el libro de cuentas, pero nunca se hace balance». En la segunda parte, titulada *El libro de la memoria,* el padre de Auster irrumpe con voz narrativa, hilando una refactura estimulante de antiguas narraciones mnemónicas y autobiográficas. Cicerón, San Agustín, Giordano Bruno, Montaigne y Pascal se dan cita en este trepidante viaje hacia las honduras de la identidad personal. Un aforismo de Pascal hechiza el libro: «Toda la infelicidad del hombre brota de una sola cosa: de ser incapaz de quedarse tranquilamente en su habitación». La voz espectral del padre modulará este dicho: «A veces parece que no vamos a ninguna parte cuando caminamos por la ciudad», o «Todos los libros son una imagen de la soledad». De este modo estamos ya plenamente acomodados en un universo que hemos aprendido a reconocer como «austeriano»: habitaciones cerradas, vagabundeos sin rumbo, irredimibles soledades. Un puñado de artistas son invocados para dar soporte a este credo existencial: Emily Dickinson, Van Gogh o Friedrich Hölderlin.

En ese mismo año de 1982, Auster reúne en un solo libro, *El arte del hambre,* un conjunto de ensayos que había publicado durante los años setenta en diferentes revistas norteamericanas, como el *New York Review of Books* o *Studies in Twentieth Century Literature.* Son ejercicios de interpretación literaria caracterizados por la elegancia, la disciplina y el sentido estrecho del compromiso. Auster se arroja al universo de Hamsun, Kafka, Beckett, Ungaretti, Reznikoff, el dadaísmo, Bataille, Celan o Jabès. Una selección poderosamente noamericana de nombres, desde luego, tratándose de un escritor ferozmente americano como Auster, cuyo exilio intelectual, planeado de manera estratégica, persigue los pasos de otros famosos expatriados, como Stein, Pound o Henry Miller. Kafka y Beckett dan a Auster una lección de aridez, de carestía y penuria, que nunca olvidará. Nomadismo, hambre, nada y desposesión se convierten en los tropos recurrentes de su escritura crí-

tica, notas para una melodía silenciosa, pentagramas escuálidos y obsesivos para su personalísima música del azar. En 1985, o quizás el año anterior, tras una búsqueda infructuosa, Auster entrega a su editor definitivo un manuscrito titulado *Ciudad de cristal.* El libro, pronto a la venta en librerías, consigue llamar la atención de un número creciente de lectores y sorprende a algunos críticos. La novela es muy original, una combinación de seco suspense y metafísica mórbida, escrita en una prosa directa, pragmática, transparente que deja poco espacio al adorno. El pastiche detectivesco se redime en manos de un escritor versátil y ultraconsciente, cuyo objetivo primero es reintroducir el absurdo en el corazón de la metrópoli, y recordarnos que los contornos de la identidad no están nunca completamente trazados. La Biblia, Cervantes, Stevenson, Chandler, Kafka, Borges, Beckett... referencias diversas se dan cita en esta pesadilla urbana. La entrega al azar y el sinsentido van retirando suelo bajo los pies de su perplejo protagonista, testigo privilegiado de la fragmentación. Stilmann, el antagonista, afirma en un momento decisivo: «Vine a Nueva York porque es el más abandonado de los lugares, el más abyecto. La fragmentación está por todas partes, la confusión es universal. Sólo tienes que abrir los ojos para verlo. La gente rota, las cosas rotas, los pensamientos rotos. La ciudad entera es un montón de basura.» Esta novela toca otra nota recurrente de la ficción de Auster: los mendigos. Los *clochards* de Beckett se asoman a esta salvaje desolación urbana para reaparecer, en todo su abatimiento, en las prosas de *Timbuktú.* La segunda novela de la trilogía, titulada *Fantasmas,* ofrece, so capa de relato detectivesco, una prueba para el *dictum* célebre de Berkeley en virtud del cual *esse est percipi* (ser es ser percibido). Una idea que persigue a Auster y que obsesionó a Samuel Beckett, hasta el punto de rodar una película muda, *Film* (1963), ilustrativa de dicha máxima, con Buster Keaton de protagonista. Nada ocurre en una historia que resulta ser una historia sobre la temática de las historias, el sentido de los relatos, la estructura de los sucesos y la lógica de la escritura. Dos precursores norteamericanos, Walt Whitman y Thoreau, proporcionan el trasfondo a esta fábula enigmática, descrita por su autor como «la laguna de Walden en el corazón de la ciudad». En la tercera novela de la trilogía, *La habitación cerrada,* Auster explora la estructura infinitamente regresiva, como de cajas chinas, de una existencia humana precipitada en libros dentro de otros libros. Las aporías de la modernidad se exploran aquí de manera sutil: vida o arte, arte que traga vida, vida que huye del arte.

Rimbaud, Mallarmé, Proust. Anonimia, pseudonimia, los sacrificios de la creación y la decreación, la biografía literaria como forma de vida secundaria, gregaria, derivativa, estos son los temas aquí tratados que reaparecerán, de manera algo confusa y violenta, en El *libro de las ilusiones.* Y el padre americano es ahora Hawthorne.

En *El país de las últimas cosas* (1987) Auster va más allá de *La trilogía de Nueva York* mediante un giro adicional e inesperado. El truco consiste en retirar la identidad de un paisaje urbano reconocible, disipar la comodidad de una realidad histórica concreta y arrojar a la ciudad inevitable a una atmósfera intemporal de destrucción apocalíptica. Pero por mucho que Anna Blume, la protagonista, logre ver el océano, atesorando así «la prueba de que la ciudad no estaba en todas partes, de que algo existía más allá, de que había otros mundos además de este», la ciudad permanece ubicua, fragmentada, rota, como un infierno vivo, en esta hermosa novela redactada con admirable pulso lírico. en *El país de las últimas cosas* evoca *El corazón de las tinieblas,* pues ambas son narraciones apocalípticas de búsqueda, aunque se aproxima más a la ficción distópica moderna: *1984* de George Orwell o *El cuento de la criada* de Margaret Atwood. Vidas abandonadas, manuscritos calcinados e identidades tentativas, pautan el progreso de este emocionante testamento de desechos. En 1988, Auster publica los poemas que había escrito durante la década de los setenta. El título de la colección, *Desapariciones. Poemas* 1970-1979, revela la disciplina de rigor expresivo, ascetismo léxico y fragmentación sintáctica a la que estos poemas estuvieron sometidos en el proceso de su composición. Auster dijo en una ocasión que sus poemas tenían los puños cerrados. Si uno consigue entreabrirlos, cabría añadir, ofrecen al lector un universo singular de historias oblicuas y símbolos recurrentes, como la piedra, el muro o el ojo. Los modelos vuelven a ser europeos (Mallarmé, Celan, Ungaretti), aunque resulta notable la proximidad con algunos experimentos norteamericanos, como el objetivismo de Oppen o Reznikoff. Auster nunca volvió a escribir poesía. Decidió, durante los años ochenta, abrir del todo sus puños para arrancar historias de su chistera. *El palacio de la luna* (1989), novela parcialmente derivada de materiales autobiográficos, supone una fábula magnética de búsqueda psicológica y desolación existencial. El protagonista, construido según modelos picarescos, es un joven a la búsqueda de sus orígenes. Esta búsqueda se transforma en una peregrinación hacia el corazón del paisaje del oeste americano, un ámbito de infinitud y penuria, tocado por el subli-

me primitivo. La aridez brutal del desierto repite y amplifica otros paisajes interiores. Auster pone a sus personajes en movimiento dentro de una lógica espacial articulada en estancias cerradas y espacios abiertos, secretos ocultos y confesiones públicas. La tarea de guiar a un ciego por las calles de Manhattan supone una lección inolvidable para Marco Fogg, el protagonista: «Empecé a considerarlo un ejercicio espiritual, un proceso en el que me entrenaba para mirar el mundo como si lo estuviera descubriendo por primera vez. ¿Qué ves? Y si ves, ¿cómo lo expresas con palabras?». El enigma parece mantenerse vivo. Podemos ver cosas, pero: «¿Podemos ver una historia?»

La música del azar, publicada en 1990, supone una respuesta contundente a esta pregunta. Sí, Paul Auster puede sin duda olfatear una buena historia y esculpirla en palabras. Vivir con la soga al cuello, la vida más allá de la vida, cruzar fronteras invisibles e ingresar en ámbitos inesperados: ésta es aproximadamente la temática de *La música del azar*. Una persona trata de reinventar su vida, vagabundea durante meses en coche por América y comienza a asumir riesgos excesivos ... La secuencia de sucesos se ve, de repente, interrumpida por un acontecimiento insospechado. El argumento se ajusta al consejo aristotélico para la tragedia: una buena persona cae debido a un error personal. Pero el narrador omnisciente lee más lejos: «Lo importante era mantenerse inescrutable, levantarse una muralla alrededor y no dejar que nadie entre a verificar». La muralla china de Kafka es construida de nuevo en un jardín privado no demasiado lejos de Manhattan. Walter Raleigh regresa a la torre en los campos de Pennsylvania. La novela funciona como una máquina de precisión psicológica, como un aparato narrativo de tortura, como un generador de ansiedad. Es muy posible que la última película de Kubrik, *Eyes Wide Shut,* provocase un chispazo de reconocimiento en más de un lector de esta excelente novela. *Leviatán,* publicada en 1992, es, como indican su hobbesiano título y la cita inicial de Emerson («Todo Estado real está corrompido»), un experimento narrativo de teoría política. El pícaro, el jugador, es ahora un terrorista que planea hacer estallar la Estatua de la Libertad. El texto de Thoreau, *Sobre la desobediencia civil,* es el evangelio que alimenta esta novela singular, escrita con pulso enérgico y prosa trepidante. Una exhibición narrativa de quien bien sabe que «nunca sabemos nada de nadie». Bajo la corteza ideológica de la novela late un enigma metaliterario: ¿es posible narrar la historia de otra persona? ¿hasta dónde podemos llegar en la exploración de los secretos ajenos?

Auster regresa así al juego biográfico del escondite, a la experiencia torcidamente confesional de *La habitación cerrada.* Una persona te narra un secreto y te transfiere un trozo de culpa. ¿Qué puede uno hacer después? Éste es el problema del *Geheimnisträger,* del portador del secreto, que no es sino la aporía del detective literario, actor versado en máscaras, nunca del todo libre de sus vidas secundarias. Y de nuevo Hawthorne y Melville entre bambalinas, de nuevo, en términos de Harry Levin, «el poder de la negrura». Y de nuevo el consejo aristotélico: la literatura, ni verdadera ni falsa, trata sobre aquello que podría ser: «Las explosiones convirtieron a Nueva York en una ciudad espectral, una metrópolis cercada (...) y de vez en cuando sentía como si los edificios de Manhattan estuvieran a punto de ser arrancados de sus raíces, sustraídos del suelo para nunca volver». Una historia que, lamentablemente, nos suena y nos resuena.

Con *Mister Vértigo* (1994) Auster regresa a la atmósfera picaresca de *El palacio de la luna.* Dos veces al menos, en *Leviatán y Timbuktú, y* quizás en más ocasiones, Paul Auster ha empleado la expresión coloquial «el cielo es el límite». *Mister Vértigo* es un intento de verificar este dicho. El protagonista es aquí un niño-pájaro, un levitador, y la historia tiene lugar en los años veinte. La novela vuelve a rondar viejas obsesiones, como el ascetismo monástico, los rigores de la autoconfianza, la disciplina, la madurez de un joven artista, aunque exhibe combinaciones novedosas de humor y ternura. El lector percibe la presencia de *Huckleberry Finn,* y quizás analogías con *Siddharta* y *El juego de los abalorios.* Y quizás, aunque ya en el trasfondo, la influencia de la *Ética* de Spinoza. En *El cuaderno rojo,* publicada en 1995, Auster explora aún más la frontera incierta entre vida y ficción. Se trata de una colección de trece relatos brevísimos, elegantes, precisos, que poseen la cualidad adicional de ser historias reales, sucesos que realmente le ocurrieron a Paul Auster. Los italianos dicen de una buena historia que *se non è vero è ben trovato.* Pues bien, *El cuaderno rojo* cumple ambas expectativas: todo lo que en las historias sucede está *ben trovato* y es *vero.* En su novela *En el país de las últimas cosas,* la voz narrativa de Anna Blume susurra una perogrullada aparente: «La memoria, después de todo, no es un acto de la voluntad. Es algo que sucede a pesar de uno.» Quizás sea esto lo que Paul Auster se vio obligado a aceptar al cumplir los cincuenta años y sentarse a escribir *A salto de mata* (1995), subtitulado *Crónica de un fracaso precoz.* No creo que haya un solo lector de Auster que no adore este libro. No se

trata sólo de un golpe de fresca sinceridad, de un documento atinado de los tiempos. Funciona asimismo como una solución para muchos de los crucigramas que el escritor nos había propuesto en muchas de sus novelas anteriores.

En *Timbuktú* (1999) Auster hace opulenta exhibición de su lealtad a Cervantes. El héroe de la novela es un intempestivo caballero errante, y su acompañante bien podría ser uno de los perros humanizados de *El Coloquio de los perros.* Pero también escuchamos a Poe, a Jack London, y quizás a Ferlinghetti. La vida, de nuevo en esta novela, se experimenta y proclama con la soga al cuello. Y la esperanza se emplaza de nuevo al resultado de un largo viaje en busca de un personaje redentor. Pero la salvación está ahora en otra parte, no ya Central Park o el corazón indio de América. La salvación está en Timbuktú: «Allí donde termina el mapa de este mundo, allí comienza el mapa de Timbuktú. Para llegar allí tuviste aparentemente que recorrer a pie un inmenso reino de calor y arena, un ámbito de nada eterna». Así es, como lo es que Granada fue y es el trampolín histórico de un emocionante viaje repetido a ese irrepetible lugar de África. Granada está, en cierto extraño modo, entre Nueva York y Timbuktú. Así que tiene más sentido, si cabe, verle a usted por aquí.

Paul Auster es también el autor de tres guiones cinematográficos, correspondientes a tres películas, *Smoke, Blue in the Face* y *Lulu on the Bridge,* que también dirigió. Sus dos proyectos literarios más recientes han sido la edición de *Pensé que mi padre era Dios. Relatos verídicos de la vida americana* y *El libro de las ilusiones.* Traducido a más de veintidós lenguas, admirado por miles de lectores fieles, Paul Auster es la prueba viva de que la literatura de calidad y el éxito popular no están reñidos. Sólo hace falta talento. Y a Auster le sobra. Paul Auster ha logrado fabricar un mundo artístico propio, algo que no logran muchos grandes escritores. Aprender a reconocer una situación como «austeriana» exige tan sólo dos horas de inmersión en una de sus novelas. Una situación austeriana puede ser recibir una llamada de teléfono equivocada, toparse con un viejo amigo que te cuenta una historia dramática, enterarse de que un conocido se condena inexplicablemente a una soledad inmerecida, o de que tu vecino, un modesto vendedor de aspiradoras, es capaz de desertar su vida y apostar su existencia completa a una sola carta. Una situación noausteriana o inausteriana es quizás más corriente. Por ejemplo, ésta. Sentarse frente a un público expectante mientras un tipo nervioso diserta torpemente sobre

los libros de uno. Aunque puede que haya algo peor aún: tener uno mismo que explicarlos.

—¿Podría decirnos algo sobre su nueva novela, El libro de las ilusiones?

—Muchas gracias por esa descripción amable y generosa de mi propia vida. Me cuesta reconocerme en esas palabras. Este nuevo libro que he publicado, *El libro de las ilusiones,* ha ido creciendo en mi interior durante muchos años. Quizás algunos de ustedes ya lo hayan leído. Trata de diversas personas a la vez, pero en el corazón del libro hay un actor de cine mudo, llamado Hector Mann, que hizo algunas películas en los años veinte y luego desapareció misteriosamente.

Vi a Hector Mann hace unos doce años, o trece, y estaba ya totalmente formado con sus pequeño bigote negro y su traje blanco, pero no sabía realmente qué hacer con él. Y Hector me acompañó durante muchos años. Pensaba que quizá algún día yo me sentaría a escribir algunos cuentos que correspondieran a las películas mudas que él hizo, y como sabe todo el que lo ha leído, el libro creció poco a poco hasta convertirse en algo bastante más complejo.

—Al leer el libro me pareció que existían paralelismos no tanto con novelas como con algunas películas recientes sobre la estetización del fracaso, como Ed Wood *de Tim Burton y la película de Woody Allen sobre el guitarrista de jazz, Sweet and Lowdown* (Acordes y desacuerdos). *¿Considera que, si no una influencia, sí hay al menos la sensación de trabajar en parámetros similares?*

—No, no lo creo. No me refería a esas películas ni pensaba en ellas en absoluto. Quiero decir, en fin, la película de Tim Burton... era estupenda, una pieza muy divertida, me gustó mucho. Pero trata sobre una persona real que no tenía ningún talento. De hecho, Ed Wood es conocido como el peor director en la historia de Hollywood, mientras que Hector es un hombre de gran talento que se ve arrastrado a ciertas catástrofes personales que hacen que su carrera termine de manera abrupta, justo en el momento mismo que comienza. La obra que realiza después de su desaparición es un juego atormentado que entabla consigo mismo. Un hombre de gran conciencia, más duro consigo mismo de lo que creo que somos la mayoría de nosotros, hace un pacto

según el cual podrá seguir trabajando y haciendo películas con la condición de que al final se destruye cuando él muera, para que nadie las vea. Es un pacto terrible, terrible, y creo que muy pocos artistas estarían dispuestos a hacerlo. Pero es un personaje excepcional.

—Y qué hay de la presencia de Luis Buñuel, pues Mi último suspiro, *esas raras memorias del cineasta, aparece en un cierto momento de la novela que resulta en cierto modo crucial, pues sirve para dar pistas.*

—Bueno, Buñuel es un director que admiro mucho, y Hector Mann es originalmente argentino, por lo que no es un americano, su primera lengua es el español y tiene un gran interés por la obra de Buñuel. En un momento de la novela, el narrador, David Zimmer, entra en el estudio en el que Hector realizó su obra y encuentra un ejemplar abierto del libro de Buñuel, y le echa un vistazo. Buñuel mencionó en ese libro la idea insensata de quemar todas sus películas; de ahí que yo quisiera hacer una referencia a ello en la novela, pues Hector no fue el primero en pensar en esto.

—Pero usted ha estado fascinado durante muchos años con la idea de un arte autoconsumido, una forma de arte autofágica, encerrada en sí misma, algo que sólo el autor puede realmente disfrutar. ¿Supone esta novela una quintaesencia de estas obsesiones suyas con el arte autónomo autoconsumido?

—Puede ser. Quizás supone el final. Ignoro hasta dónde puedo llegar, pero en cualquier caso, como sabe, las novelas, cada una de ellas, no son obras científicas, no son obras de crítica, uno nunca sabe de dónde vienen y uno no sabe por qué se siente forzado a escribirlas. Y creo en definitiva que cada novela es una criatura de sus propias obsesiones. Así lo creo de ésta.

—Sin llegar a minusvalorarla, lo cierto es que algunos críticos mostraron reservas hacia la estructura de su novela anterior, Timbuktú. *Dijeron que asumió demasiados riesgos al adentrarse en esta extraña novela. ¿Cree que, con* El libro de las ilusiones, *ha retornado a una estructura argumental más convencional o al menos a un tipo de estructura más familiar en su escritura, el que encontramos, por ejemplo, en* La habitación cerrada?

—La mayor parte de mis novelas son pura narrativa, y yo estoy interesado, como usted ha mencionado, en contar historias. Pero *Timbuktú* era un libro especial para mí, algo a lo que me siento muy unido. Quería escribir algo que fuera puramente poético, sin una narración complicada, algo relativo a un estado mental más que a otra cosa. Y el libro... existe en su lenguaje. No tengo ni idea de cómo sonará en un idioma distinto al inglés. Me cuesta imaginar una traducción de ese libro. Y lo extraño es que invertí cinco años en escribirlo y se trata de un libro muy breve. Pero sólo podía trabajar en él cuando me encontraba en un estado particular de loca inspiración. Y luego, cuando esa sensación desaparecía, me veía obligado a dejarlo y a esperar, esperar, y esperar hasta que el momento retornase. Es una especie de poema de amor, creo. Así que, aunque se trate de una obra algo excéntrica, si tenemos en cuenta otras cosas que he hecho, es un libro al que me siento muy unido.

—¿Y qué hay de los nombres en sus novelas? El Zimmer que aparece en El libro de las ilusiones *estaba ya, me parece, en* El palacio de la luna.

—En efecto. Me parece que ésta es la primera vez que tomo un personaje de otra novela y lo uso en un nuevo libro. Ziminer es un personaje menor en *El Palacio de la luna.* Es el mejor amigo del protagonista, Fogg, Marco Fogg. Y aquí lo encontramos veinticinco, treinta años después... bueno, en realidad veinte, como un hombre ya mayor que se enfrenta a una tragedia terrible. El libro trata realmente del modo en que se enfrenta a ella, del modo en que trata de controlarla, del modo en que logra regresar a la vida tras desear morir. Pero Zimmer era un personaje que me interesaba y quería volver a él. Y allí está, como narrador y protagonista de *El libro de las ilusiones.*

—¿Pero es Zimmer también el carpintero que cuidó de Hölderlin y que usted menciona en La invención de la soledad*? ¿Se trata de un juego con las palabras habitación, Zimmer ...?*

—En primer lugar, creo que Hölderlin es un poeta con el que he estado muy comprometido, que me ha interesado mucho, que he leído durante años... tiene razón, Zimmer era el nombre de la persona que construyó una torre en Tubinga en la que Hölderlin vivió durante los

años finales de su locura. Zimmer, claro está, significa en alemán «habitación». Creo que cuando escribí *El palacio de la luna* Ziminer era una referencia al Ziminer en la vida de Hölderlin, ya que mi Zimmer le cede un lugar a Fogg para vivir. Pero, claro, se trata sólo de un nombre. Mucha gente se llama Zimmer, no es un nombre tan raro y no vale la pena insistir más en ello.

—*¿Le gusta encontrarse con sus lectores ?¿Disfruta de este tipo de actos?*

—Ah, es algo intimidante.

—*¿Esta satisfecho de su popularidad? Pocos escritores norteamericanos son tan populares como usted. La gente no sólo conoce sus libros, sino también su rostro, su imagen...*

—Es algo... algo abrumador, sabe, venir a un sitio como este y ver tanta gente. Como sabrá, hay también mucha gente a la que no le gusta nada mi obra...

—*Pero no están aquí...*

—No están aquí... y mucha gente que la odia decididamente y uno tiene que lidiar con esta especie de respuesta esquizofrénica al trabajo realizado... en fin, desprecio absoluto o placer y admiración inmensos... De ahí que mi impresión sea que lo que uno debe tratar de hacer es lo siguiente: avanzar justo en medio y seguir trabajando y no pensar ni en el éxito ni en el fracaso, ni en una cosa ni en otra porque... es algo impredecible. Lo único que uno tiene es el trabajo que hace.

—*¿Qué tipo de relación tiene en general con escritores y artistas europeos vivos? ¿Con cuáles se relaciona más, los italianos, los franceses ...? Sabemos que es un amigo cercano de Pedro Almodóvar. ¿Se relaciona también con otros artistas similares?*

—Es curioso. La mayor parte de los escritores europeos que conozco son personas a las que conocí cuando era joven, y he mantenido la amistad. Todavía conservo la amistad con algunos poetas franceses con los que me relacioné cuando tenía veinte años. Los de más edad están

poco a poco muriendo y resulta muy triste. En una ocasión traduje la obra de un poeta francés llamado André du Bouchet. No sé si es conocido en España, pero era un poeta francés importante. También tuve una relación estrecha con Edmond Jabès, quien era para mi una especie de abuelo, y que murió hace doce o trece años. Y tuve la gran fortuna de encontrarme con Samuel Beckett en un par de ocasiones cuando estaba en Francia. Y, claro, ya ha fallecido y, no sé... parece como si todos estuvieran poco a poco desapareciendo.

—¿Cómo prefiere que le conozcan, como Paul Auster, un escritor norteamericano, Paul Auster, un escritor neoyorquino, Paul Auster un escritor de Brooklyn, o sencillamente como Paul Auster, un escritor?

—Uhmm, lo último... sí, sí.

—¿Dónde situaría, en su escritura, la llamada «diferencia americana»? ¿Se considera un escritor característicamente americano? ¿Cómo se explica, de ser así, su éxito, por ejemplo, en Francia? Usted mismo se sorprende ante el gran número de lectores europeos que tienen sus novelas.

—No puedo explicar nada. Nada tiene demasiado sentido para mí. No lo entiendo. Cuando empecé a tratar de publicar nadie quería mis libros. *Ciudad de cristal,* la primera novela de *La trilogía de Nueva York* fue rechazada por... creo que fueron diecisiete o dieciocho editores en Estados Unidos. Nadie la quería. No podía entender entonces por qué tantos editores la rechazaban, y no puedo entender ahora por qué parece gustarle a tanta gente.

—¿Y qué hay de la categoría «escritor posmoderno»? ¿Le importa demasiado?

—En absoluto. Creo que este tipo de términos le sirven a los críticos y a los periodistas. Da la sensación de que encasillan a la gente y yo no creo estar trabajando bajo una etiqueta o categoría particular. Me limito a perseguir mi olfato, a confiar en mi instinto y a intentar hacer las cosas lo mejor que puedo. Pero no hay una teoría que fundamente lo que hago. Es tan sólo un intento de retratar el mundo en el que vivo, y el mundo tal y como yo lo entiendo.

—Pero lo cierto es que su obra, tan preocupada por la escritura, ha sido sometida a lecturas presuntamente desconstructivas. ¿Ha fomentado o fomenta este tipo de lecturas?

—No las leo. Me consta que hay gente que las hace, pero no las leo. Por lo tanto, lo ignoro.

—¿Con cuál de las siguientes tribus literarias norteamericanas le gusta compartir su espacio? ¿Con los estilistas de la autenticidad, como Carver, Ford o Shepard, con los sofisticados ingenios urbanos de procedencia judía, como Malamud, Bellow o Philip Roth, quizás Mailer, o con los posmodernos estrictos, altamente intelectualizados, como William Gass, Pynchon o De Lillo?

—Fíjese... tiene gracia, el caso es que no creo pertenecer a ninguno de estos grupos. Y no sé si pertenezco a grupo alguno. Quizás no soy más que un mutante que vive en una pequeña esfera. Existen elementos en la obra de estos autores que admiro fervientemente, y creo que los diez nombres que ha dado son algunos de nuestros mejores escritores. Pero nunca he querido escribir como ninguno de ellos y no me siento colega de ellos en ese sentido, salvando el hecho de que todos estamos embarcados en esta loca empresa de escribir novelas, y creo que al hacerme mayor crece mi simpatía hacia escritores compañeros, especialmente hacia aquellos que escriben durante toda su vida. La vida de un escritor está llena de altibajos. Creo que resulta muy difícil, por ejemplo, abrigar pensamientos negativos sobre ninguno de estos escritores.

—Algunos son amigos personales de usted, como Don De Lillo.

—Don de Lillo es un buen amigo, sí... pero... pero yo no encajo en esas categorías. O al menos no lo creo.

—En una ocasión escribió que «las historias le suceden sólo a quienes son capaces de narrarlas». ¿Sigue pensando lo mismo tras escribir, mejor dicho, editar Creía que mi padre era Dios (Relatos verídicos de la vida americana) *(2001)?*

—Ese es el proyecto más asombroso en el que me he embarcado. El título que ha mencionado, *True Tales of American Life,* es el de la edi-

ción inglesa. Cambiaron el título. El de la edición americana era *I Thought my Father Was God and Other True Tales* y tengo entendido que la edición española ha conservado este título. Esto fue algo con lo que me tropecé accidentalmente. Corría el año 1999, *Timbuktú* acababa de publicarse en los Estados Unidos y me invitaron para una entrevista en la National Public Radio. Concedí la entrevista, yo estaba en Nueva York, no podía ver a la persona con la que estaba hablando, pues estaba en Washington D.C., y tras la entrevista, durante la cual leí algunos pasajes de mi obra, me dijo, «Nos ha gustado su manera de leer. ¿Le interesaría formar parte del programa?» Y yo le respondí «¿Pero qué dice? No sé nada de radio», y me dijo, «No estamos totalmente seguros pero quizás podría venir de vez en cuando y contar historias». Respondí tajante, «No me parece una buena idea». No estaba en absoluto interesado. Pero, para no ser del todo descortés, les prometí que «Bueno, pensaré en ello cuando vuelva a casa», y esa misma noche, mientras cenaba con mi mujer, le mencioné esta extraña oferta, y ella, que es también escritora, y que por cierto está ahora mismo en España, en Barcelona, ella fue la que me dió la idea. Me dijo, «Mira, no tienes que escribir historias para la radio. ¿Por qué no haces que los oyentes escriban sus propias historias, que te las manden, y luego tu podrías elegir las mejores y leerlas en el programa?». Así es como dio inicio algo que denominamos el National Story Project, y mi intención fue conseguir que el mayor número de personas posible enviara sus historias sobre su propia vida. Muy breves, de dos, tres o cuatro páginas máximo, y como he dicho podían tratar sobre cualquier cosa. Podían ser historias cómicas o trágicas, importantes o menores, daba igual. Pero la acumulación posiblemente conduciría a algo interesante, si no extraordinario. Y para nuestra sorpresa, durante el primer año recibimos catorce mil, y algunas eran sencillamente extraordinarias. Algunas eran tan buenas que en un cierto momento después de seis meses de programa decidí hacerlo una vez al mes, ir a la emisora y leer cinco o seis. Comprendí que un libro podría ser necesario, ya que prometí hacerlo sólo por un año, no tenía la intención de trabajar para la radio de por vida... Pero algunas historias eran tan buenas, y eran tantas, que decidimos hacer un libro, y eso es todo, y pienso que se trata de un documento extraordinario de la vida americana, narraciones en una prosa simple y vívida escritas por personas normales, personas que no son en absoluto escritores. Fíjese, algunos de los colaboradores son... hay un cartero, hay granjeros, doctores, amas de casa, un prisionero de

la cárcel del Estado... todo tipo de personas, de todas partes de los Estados Unidos: gente de ciudad y gente de campo... y se convirtió en esta experiencia extraordinariamente emocionante para mí.

—¿Y no temía que hubiera un cierto sesgo austeriano en las historias, si pensamos que muchas de las personas que le enviaban los cuentos lo hacían influidos por usted y tratando en cierto modo de complacerle?

—Es posible. Pero déjeme que le diga que los escritores no son en general tan conocidos en Estados Unidos, no somos tan importantes. Y una prueba de ello es que muchas de las cartas que recibí de las personas que enviaban historias escribían mal mi nombre, poniendo con frecuencia Oster, pues no sabían quién era yo. Se limitaban a escribir a un programa de la radio.

—Usted también ha reconocido que, por desgracia, el libro estaba étnicamente descompensado, dado que el programa de radio era escuchado mayoritariamente por blancos. ¿Piensa que eso ha dañado el libro? ¿De qué forma?

—En fin, era imposible evitarlo. La National Public Radio, los que hayan vivido en los Estados Unidos lo sabrán, es la única emisora no comercial de radio que tenemos. Sus programas informativos son excelentes, de gran calidad, son las mejores noticias que tenemos. Pero resultó que la mayor parte de los oyentes eran personas de una educación selecta, y ello se traduce en que la mayoría son blancos. Yo no tenía opción. Estaba atado a los textos que recibía. Con todo, se trataba de una cantidad tan enorme que mereció la pena. Y a pesar de ello, hay en el libro algunas historias sobre racismo que son ciertamente trágicas, devastadoras, increíbles.

—Ha colaborado en programas de radio, ha discutido sobre vestidos con diseñadores de vestuario mientras dirigía películas... ¿Piensa embarcarse aún en proyectos artísticos nuevos o prefiere seguir haciendo literatura?

—Bueno, o planeo la construcción de un cohete y me largo a Marte, cosa que podría hacer, o mejor me quedo en mi cuarto escribiendo libros. Probablemente... me quede en mi cuarto.

—Cambiaré de tema. Actualmente, el antiamericanismo es en Europa algo más que una moda. Es casi una forma de vida. Quisiera formularle dos preguntas. Primero, ¿Qué le pasa a su país, qué es lo que no acaba de salir bien? Y segundo, ¿Por qué es su país un lugar tan maravilloso?

—[Risas] Ha puesto el dedo en la llaga, pues siempre ha sido un mundo de contradicciones. Los Estados Unidos surgieron, por un lado, de un idealismo tremendo y, por otro, de la clase más rapaz de ambición. La búsqueda de la libertad y la búsqueda de la riqueza. Y durante dicho proceso... asesinamos a los indígenas de Norteamérica, la mayor parte de los indios fueron exterminados, los que sobrevivieron fueron tratados de forma abominable, esclavizamos a las gentes de África y sufrimos una guerra civil terrible en gran medida debido a ese problema. Y, a pesar de ello, los ideales del país se mantienen intactos. Y la prueba es que es a los Estados Unidos a donde personas de todo el mundo siguen queriendo ir. A pesar de los problemas, a pesar de las dificultades del país, hay cientos de extranjeros entrando en él diariamente miles que desean y logran forjarse una vida nueva en los Estados Unidos. Y creo que esa idea del país es tan importante como el hecho incómodo y doloroso de nuestra actuación en el mundo. Y ahora mismo estamos atravesando otro momento muy malo. Los hemos tenido antes, pero ahora tenemos un gobierno especialmente terrible. Pero creo que a la postre la gente se despertará y la política de gentes como George Bush y estos líderes de la extrema derecha que están ahora mismo en el poder perderá su influencia sobre los ciudadanos, una vez que hayan comprendido las terribles consecuencias que acarrea dicha política.

—Sabemos que Susan Sontag organizó una representación de Esperando a Godot *en una Sarajevo sitiada, envuelta en fuego y disparos, durante la guerra de la ex-Yugoslavia. Sabemos que usted admira el coraje político de Sontag, pero ¿le pareció bien su experimento? Por decirlo de otra forma, ¿aceptaría si le invitasen a leer su novela* En el país de las últimas cosas, *mañana, en Bagdad, frente a un público iraquí, con la ayuda de un intérprete iraquí?*

—Por supuesto. Pero lo interesante de este libro es que hubo un director de teatro de Sarajevo que recibió el libro como obsequio,

durante el cerco de Sarajevo, por parte de un periodista inglés o norteamericano, no recuerdo. Y leyó el libro, que fue publicado en 1987, pero que comencé a escribir en 1970... invertí quince años en escribirlo, el caso es que leyó el libro y dijo, «Esto es lo que estamos experimentando ahora. Este libro es nuestra realidad diaria». Y decidió convertir la novela en pieza dramática, y la obra se representó durante el cerco. Esto... en fin, no recibió tanta atención de los medios como la visita de Susan Sontag. Yo no fui, pero él montó la representación y Vanessa Redgrave sí que fue y actuó en el montaje ... Resulta extraño cómo un libro particular parece aterrizar en lugares que atraviesan problemas y dificultades y se convierte en algo que interesa a la gente. Hace un mes me dijeron que hay copias piratas del libro circulando en Irán. Hay gente ahora mismo leyendo el libro en persa.

—*Parece que usted se insipiró en parte en sucesos históricos. Creo recordar que El Cairo era una de las ciudades en las que se interesó para...*

—Así es. Este libro parece un mundo fantástico, imaginario. Pero en realidad mucho de lo que allí aparece está basado en hechos históricos, y mientras escribía el libro no dejaba de pensar en el subtítulo que no está impreso en el libro: *Anna Blume recorre el siglo veinte.* Se trata de un libro sobre nuestro tiempo, sólo que de un modo algo exagerado, pero en todo caso sobre algo que es verdad, que no es una simulación.

—*En la novela contemporánea parece haber una tendencia, tanto en Europa como en los Estados Unidos, a regresar a dialécticas ideológicas de preguerra, como un intento nostálgico de hallar las fuentes de una ideología no contaminada por el comunismo y el capitalismo de posguerra... En* Leviatán *es visible una vena anarquista. Enzesberger ha escrito sobre el anarquismo, también Tabucchi. ¿Se ve a sí mismo como alguien que trata de regresar nostálgicamente hacia ese estado de ideología pura o piensa, por el contrario, que pertenece a una generación de escritores a los que no les ha sido dada la posibilidad de elegir entre capitalismo y comunismo, que nacieron a un mundo sin soluciones?*

—Ésta es una cuestión muy compleja. Veamos, por referir a mi libro, *Leviatán,* en primer lugar, el personaje de Benjamin Sachs no es

en realidad un terrorista, es más bien un artista, cuyo tema es la política, ya que no está intentando hacer daño a nadie. Su propósito no es tanto matar como enviar un mensaje filosófico a la población. Estamos ahora en un mundo, posterior a 1989, en el que el capitalismo se ha vuelto dominante y sabemos que el capitalismo puro no es la respuesta a la vida humana. Está claro, nos ha dado mucho, pero también nos ha quitado... más de lo que hubiéramos deseado. Eventualmente tendrá que brotar una especie de oposición a todo esto, un nuevo tipo de socialismo, una nueva clase de fuerza de oposición. Pero todavía no sé qué forma adoptará, ignoro cuál será la filosofía de ese movimiento. No creo, en cualquier caso, que la humanidad pueda sobrevivir a menos que encontremos una alternativa al modo de vida que tenemos ahora.

—*Hay un momento, en su película* Lula on the Bridge, *en el que los dos personajes principales, Izzy y Celia, se enzarzan en una especie de juego verbal. De dos palabras tienen que elegir una. ¿Aceptaría elegir entre unos cuantos pares de palabras que yo le ofrezca?*

—De acuerdo. Debo decir que ese juego es algo que yo me inventé con mi hija, que está aquí esta noche. Estábamos, parados en un atasco dentro de un taxi, y comenzamos a jugar a este juego, así, de manera espontánea. Y resultó tan divertido que lo usé en la película.

—*Empecemos entonces. ¿*Nouvelle cuisine *o comida rápida?*

—[Risas] ¡Oh, me lo ha puesto muy difícil! [Más risas] Paso mejor a otra.

—*¿*Nouveau roman *o Hemingway?*

—*Nouve...* Hemingway. Hemingway,

—*¿Nueva York o York?*

—Nueva York.

—*¿El campo americano o el castillo europeo?*

—El campo americano.

—*¿Bourbon o whisky escocés?*

—Solía ser bourbon, pero ahora es escocés.

—*¿América o El Castillo?*

—Amer... Oh, Kafka... El Castillo.

—*¿Kafka o Henry James?*

—Kafka.

–*¿Guerra o paz?*

—¿Guerra o paz? ... ¡Paz!

—*¿Guerra y paz o La roja insignia del valor?*

—Guerra y paz.

—*¿París o Texas?*

—París.

—*¿Baseball o libros?*

—[Risas] ¿No puedo quedarme con los dos? Hmmmm... libros, libros.

—*¿John Cage o Pink Floyd?*

—John Cage.

—*¿Ventana o pasillo?*

—¿Ventana o pasillo? Bueno, ahora tengo problemas en una pierna, por lo que siempre elijo pasillo.

—*¿Café o té?*

—Solía ser café, ahora es té.

—¿Con leche o con limón?

—Sólo. [En castellano] Solo. Té solo.

—¿El Corán o Los Versos Satánicos?

—Oh, *Los Versos Satánicos.*

—¿La Biblia *o* Los Versos Satánicos?

—Hmmm... *La Biblia.*

—¿Las memorias de Hillary Clinton o Madame Bovary?

— [Risas] En fin, sólo he leído el segundo, pero creo que aunque hubiese leído el primero preferiría el segundo.

—¿El libro de las ilusiones o La invención de la soledad?

—No es justo. No puede obligarme a elegir entre mis hijos.

—¿Dadá o daddy (papá)?

—Dadá.

—¿Casa desolada o En el camino?

—Casa desolada.

—¿Desayuno en Tiffany o El almuerzo desnudo?

—El almuerzo desnudo.

—¿Esperando a Dios (God) o Esperando a Godot?

—Esperando a Godot.

—¿1947 (año de su nacimiento) o 2003 (año de la entrevista)?

—2003.

—*¿1948 o 1984?*

—[Risas] 1984 fue un buen año. Yo era entonces más joven, así que elijo ese año. Yo era demasiado joven en 1948, todavía no podía hablar.

—*¿La llamada del teléfono o La llamada de lo salvaje?*

—La llamada de lo salvaje.

—*¿Izquierda o derecha?*

—Izquierda.

—*¿Derecho (right) o torcido, equivocado (wrong)?*

—[Risas] Torcido, creo. [Más risas]

—*¿Tener o no tener?*

—No tener

—*¿Más tarde o más temprano?*

—Más tarde, por favor. Mucho más tarde.

—*¿Más o menos?*

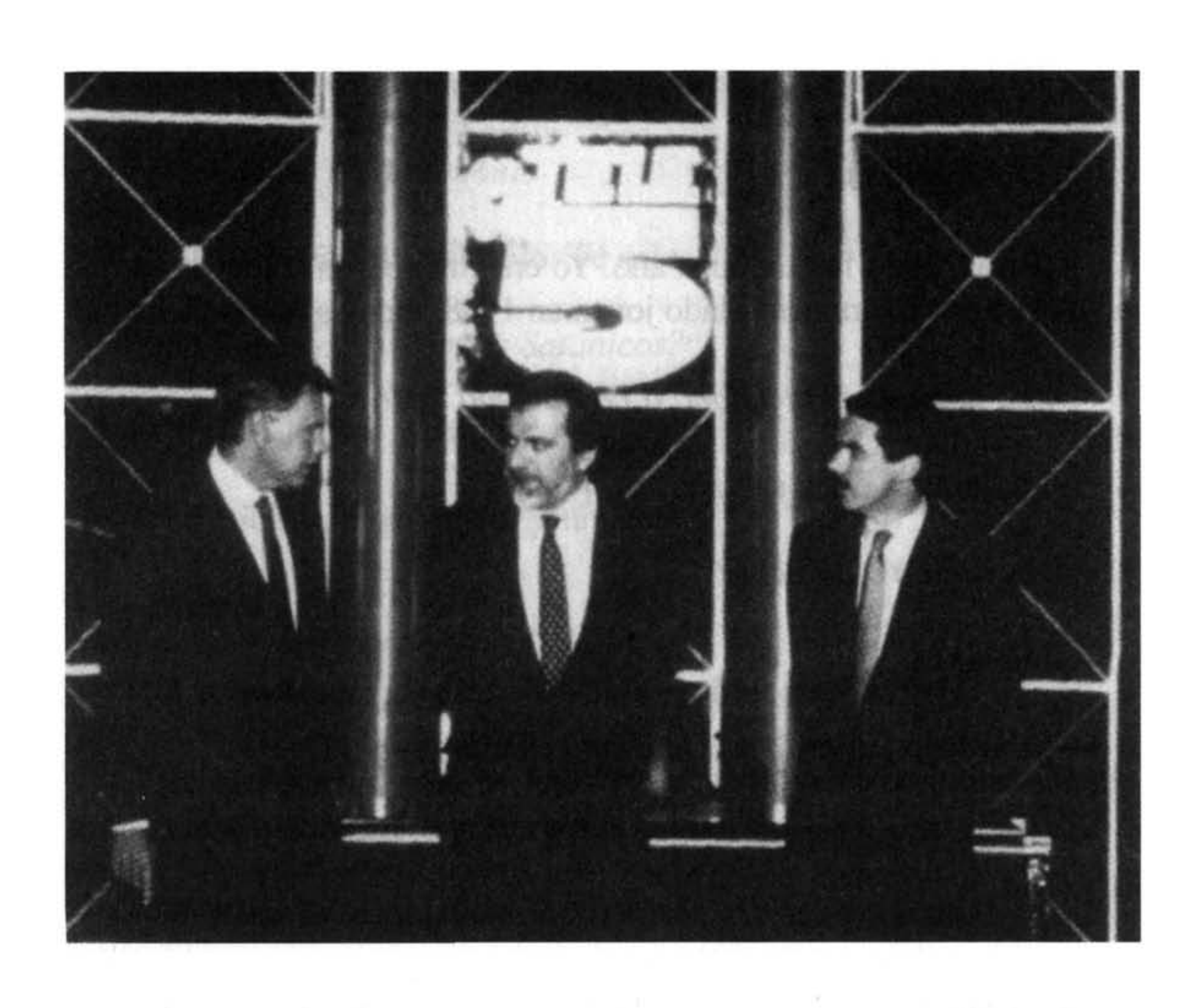
—Menos... es más.

—*¿Pablo, o las ambigüedades?*

—Las ambigüedades.

—*Muchas gracias.*

[El presente texto ha sido transcrito por Juan de Dios Pérez de Luque, a quien estoy agradecido. Gracias asimismo a Laura García Lorca, por hacerlo todo posible]



Felipe González, Luis Mariñas y José María Aznar (1993)

Cristóbal Colón visto por el cine

Ítalo Manzi

Desde la escuela primaria, para los que hemos nacido en América, la materia «historia» comenzaba indefectiblemente con Cristóbal Colón y el descubrimiento de América. Según el relato escolar, Cristóbal Colón (Cristoforo Colombo) había nacido en Génova en 1451. Hijo de un cardador de lana, su verdadera pasión era la marina. Estaba convencido de que la tierra era redonda y que partiendo hacia el Oeste, se podía llegar hasta la China y sus riquezas, descubiertas poco antes por el veneciano Marco Polo.

Después de solicitar ayuda a diversos países de Europa, sobre todo a Portugal, Colón llega a España cuyos reyes católicos Isabel y Fernando estaban ocupados en su lucha contra los infieles. Pobre y hambriento, y acompañado por su hijo Diego, Colón busca refugio en el Convento de la Rábida, donde conoce a Fray Pérez de Marchena que había sido confesor de la Reina, y que será el intermediario para que Colón pueda llegar hasta sus majestades y explicarles su proyecto..

La Reina cree en el proyecto de Colón y empeña sus joyas para poder pagar las tres carabelas y la tripulación. Pero entre la primera audiencia y el embarque hacia las tierras desconocidas pasan más de cinco años, con reuniones de «sabios» en Salamanca e intervenciones de los hermanos Pinzón, del Judío Isaac y de diversos cartógrafos.

Luego, el primer viaje, los motines, las pestes, finalmente la llegada al nuevo continente. Cuatro viajes más. Colón muere el 20 de mayo de 1506 –hace quinientos años– rico pero envejecido antes del tiempo y olvidado de todos.

Las investigaciones históricas y el revisionismo han puesto en tela de juicio el nacimiento de Colón –para algunos era un judío nacido en Portugal– así como la mayoría de los elementos de su vida y su trayectoria; pero, sea como fuere, una epopeya tan espectacular como la de Cristóbal Colón no podía dejar de interesar al cinematógrafo, que desde 1904 hasta el día de hoy trató con mayor o menor suerte, En 1904, en efecto, la Casa Pathé filmó un *Christophe Colomb* dirigido

por Lorent Heilbronn quien, hace 102 años, había adquirido fama como decorador, autor de afiches y realizador de cine. En 1910 la Casa Gaumont filmó otro *Christophe Colomb*, dirigido por Étienne Arnaud, y en 1912 se filmó en los Estados Unidos un *Christopher Columbus* realizado por Colin Campbell, con Charles Clary en el papel de Colón. Tres cortos o mediometrajes desaparecidos en la noche de los tiempos mientras los festivales italianos de Bolonia o Pordenone no los encuentren, restauren y resuciten.

En cambio, puede verse y apreciarse una superproducción francesa realizada en España en 1917. Restaurado por la Cinemateca Francesa en 1989, el filme se llamó *Christophe Colomb* en francés y *Cristóbal Colón y su descubrimiento de América* en español. Con la dirección de Émile Bourgeois, Georges Wague encarnaba a Colón y Léontine Massart a la Reina Isabel. Según podemos leer en la historia del cine español de Juan Antonio Cabero[1]: «[el estreno], que tuvo lugar el día 17 de mayo de 1917 en el Salón Cataluña de la Ciudad Condal [...] constituyó un acontecimiento memorable jamás conocido en el cinema. [...] Su estreno en Madrid tuvo lugar en el Teatro de la Zarzuela el 12 de octubre de 1917, día de la Raza, para más feliz recordación, porque su éxito en la capital de España fue de los que hicieron época».

Visto hoy, el filme resulta admirable por la reconstrucción histórica, pero demasiado largo y aburrido; la trama sigue casi sin variantes el relato escolar.

En 1923 vuelve a filmarse en los Estados Unidos la odisea de Colón: *Columbus*, dirigida por un tal Edwin L. Hollywood para la «Chronicle of America Pictures» y destinada al servicio de prensa de la Universidad de Yale. Aparentemente no quedan rastros ni del filme ni de críticas o comentarios sobre el mismo. Según el resumen que figura en el catálogo del *American Film Institute*, la acción transcurre sobre todo en Portugal : el rey Juan II desoye las súplicas de Colón y se burla de sus planes pero envía una expedición con sus propios hombres, que no descubren ningún continente. Años después, Colón va a España y por intermedio de Fray Pérez de Marchena puede llegar hasta la Reina quien, superados los problemas y las esperas que se conocen, costea la expedición de Colón que desembarca en una isla de las Antillas en octubre de 1492. El filme concluye con este acontecimiento.

[1] *Cabero, Juan Antonio:* Historia de la cinematografía española 1890-1949, *Gráficas Cinema, Madrid, 1949.*

Fred Eric ancarna a Colón, Dolores Cassinelli a la Reina Isabel y Paul McAllister a Juan II de Portugal.

Pasarán casi veinte años antes de que el cine vuelva a ocuparse de la epopeya de Colón, con una excepción: un cortometraje de Antonio Román que antes de llegar a ser el eximio director de *Los últimos de Filipinas* (1945) o de *Pacto de silencio* (1949), se dedicaba al cine de aficionados. En uno de estos cortos, de 1940, *Al borde del gran viaje*, Román aprovechó una carabela construida para la Exposición Iberoamericana de 1929, que se encontraba anclada en Huelva, para evocar los prolegómenos y las ansias de los que iban a emprender el viaje, con un fondo de pinturas de Vázquez Díaz y sobre la base de *travellings*. Cuando la carabela parece ponerse en marcha, el corto se termina.

Entre 1945 y 1951 se filmaron las tres películas sobre Cristóbal Colón que más se recuerdan. Los filmes, de diferentes procedencia (México, Inglaterra y España) pertenecen a la época anterior a la televisión, cuando la gente iba masivamente al cine. Por supuesto, también están sus méritos y la presencia de actores famosos.

Cristóbal Colón, de José Díaz Morales, filmada en México en 1945, fue la primera plasmación sonora de la epopeya de Colón, que retoma las aventuras aprendidas en las escuelas y agrega unas cuantas cosas más. Comparada con todas las demás, es la película que subraya con más fuerza el elemento religioso e hispánico de la historia. Un cartel al comienzo del filme es elocuente: «Esta película es un homenaje a lo más hondo y sagrado que hay en cada uno de nosotros: la raza. Orgullosos de nuestro idioma, de nuestra religión y de nuestra sangre, presentamos este poema fílmico sobre uno de los más grandes acontecimientos de todos los siglos: el descubrimiento de América». Y más tarde, cuando finalmente las carabelas de Colón tocan tierra, se oye una voz en *off*: «Se ha llegado a uno de esos países que viven en pecado y que necesitan ser reconvertidos a la verdadera religión, la de Nuestro Señor Jesucristo, en nombre de España».

Julio Villarreal, actor nacido en España en 1888 y residente en México desde 1903, encarna a Colón. Excelente intérprete cuando encarnó a padres de familia[2] o directores de empresa, Villarreal era un poco maduro para el papel de Colón. Además, mantiene una actitud hosca que no abandona ni en sus raptos de humildad religiosa, ni cuan-

[2] *Por ejemplo, en* Eugenia Grandet *de Díaz Morales (1952), con Marga López, interpretación que le valió el Ariel a la mejor actuación masculina del año.*

do exige de los reyes católicos el título (entre otros) de virrey con carácter hereditario y un buen porcentaje de todas las tierras y riquezas que descubra.

A pesar de las luchas contra los infieles, tiene importancia la intervención de un judío que pone en contacto a Colón con un cartógrafo, encuentro que será decisivo en la vida del navegante por varias razones. La hermana del cartógrafo, Beatriz, es la mujer con la que Colón va a rehacer su vida. Beatriz aparecerá en casi todas las películas y sus relaciones con Colón son mostradas con mucha discreción. No se casan, tienen hijos, y Colón tenía o había tenido una esposa legítima.

Un episodio pasado por alto en otras versiones: en cierto momento, Colón afirma haber tenido en sus brazos a un marinero moribundo que había estado en las tierras que ahora él quiere descubrir.

La película dura 135 minutos pero parece más larga aún porque no llega a despertar el interés del espectador. Casi todo el filme se refiera a las andanzas de Colón antes del viaje. La travesía se reduce casi exclusivamente a primeros planos de personas, de trozos de las carabelas o del mar. Tal vez por falta de presupuesto; sin embargo, la Columbia Pictures de Hollywood había comprado la película de antemano para distribuirla en los países de América Latina. El primer retorno a España, las intrigas de Bobadilla y los otros viajes se resuelven con un relato en *off*. Así, hasta su muerte en Valladolid, casi en olor de santidad, rodeado de Beatriz y de sus hijos. Consuelo Frank, célebre estrella mexicana de los años 30, es la Reina Isabel, Carlos López Moctezuma es Bobadilla y Lina Montes es Beatriz.

En 1949, la productora británica Gainsborough llleva a la pantalla en technicolor la epopeya de Colón –*Christopher Columbus*–, dirigida por David MacDonald, con Fredric March como Colón y la esposa de March, Florence Eldridge, como la Reina Isabel.

La película estaca por su belleza formal. Los títulos aparecen contra un fondo de retablos medievales. La acción se inicia con la llegada al Convento de la Rábida. El primer encuentro entre Colón y la Reina está muy bien expuesto formalmente. Igualmente discretos y convincentes son los episodios del viaje, la comunicación con los habitantes del nuevo mundo y el retorno a España. Una voz en *off* resume los otros viajes y la cámara se detiene en el útimo de ellos, cuando Colón retorna encadenado como consecuencia de las intrigas de Bobadilla. Tras un fundido vemos a la reina que libera a Colón de su cadenas. Libre, pero amargado y avejentado vemos a Colón que, fuera del pala-

cio real, se aleja en la oscuridad. Francis L.Sullivan es Bobadilla, Kathleen Ryan es Beatriz, Linden Travers es la otra Beatriz, una dama de la corte, y James Robertson Justice es Pinzón.

Las críticas al filme fueron casi sin excepción severas y destructivas. Se puede reprochar la falta de emoción o de fuerza, pero la película de David MacDonald posee una belleza plástica como pocas veces se había logrado antes de Visconti. La foto en tonos pastel que hacen resaltar el rojo vivo de una manta de Colón o el azul del cielo, la belleza y riqueza de la vestimenta de todos los personajes, hacen del filme un verdadero placer visual. Por lo demás, es la única película sobre Colón donde se mencionan dos cosas: la experiencia «del huevo de Colón» y la existencia de la esposa legítima del navegante, muerta poco antes de la llegada a la Rábida de su marido.

En 1951 Cifesa, la principal compañía española de producción cinematográfica, lleva a la pantalla la epopeya de Cristóbal Colón. El filme –*Alba de América*–, en comparación con lo que se había hecho antes y se haría después sobre Colón, es por diversas razones, la versión definitiva del tema. Patrocinado por el Instituto de Cultura Hispánica, fue dirigido por Juan de Orduña, ex galán de cine desde el mudo hasta 1935, y realizador de una serie de películas espectaculares muy vapuleadas por cierta «crítica seria», pero que reinstalaron al cine español en las mejores salas del mundo entero. De *Locura de amor* a *Pequeñeces*, de *Agustina de Aragón* a *El último cuplé*, las películas de Orduña, a pesar de su envidiado éxito comercial, estaban impecablemente realizadas, con mucho lujo y un interés que no decaía nunca, y con las estrellas más famosas del momento utilizadas de la mejor manera posible.

Alba de América nos presenta a Antonio Vilar como el más espléndido de los Colones, y a Amparo Rivelles como una insuperable Isabel la Católica. La historia comienza con las carabelas en plena mar a 58 días del embarque en Palos de Moguer. La tripulación urde un motín contra ese extranjero que los lleva hacia la nada en lugar del país con casas de oro que había prometido. La xenofobia es fuerte pero Martín Pinzón enfrenta a la turbamulta y le hace entender que no puede llamarse extranjero a un hombre que «hace siete años, vestido de ideas y con un niño de la mano, llegó a nuestro pueblo».

Comienza un *flash-back*: Colón conoce a Pinzón y se hace muy amigo de él; más tarde llega famélico al Monasterio de la Rábida. Cier-

to Fray Juan Pérez abre la puerta, pero otro de los frailes, Antonio de Marchena[3], cosmógrafo y «astrolabista» además de ex confesor de la Reina, posee todos los libros con los que Colón ha soñado, comenzando por los *Viajes* de Marco Polo. Colón confiesa haber viajado mucho y llegado incluso a Tule (el norte de Groenlandia). Ha estado en Portugal. Los lusos ya han abierto muchas rutas pero para llevar a la práctica su teoría solo necesita hombres y naves.

Fray Antonio le propone dirigirse a la corte y exponer sus proyectos. La reina aparece por primera vez a caballo, en ruta al campamento donde se halla el Rey Fernando (José Suárez). El primer encuentro con Colón tiene lugar en el hospital donde yacen los soldados heridos en las últimas batallas contra los moros. La reina acoge a Colón con benevolencia.

Luego los años de espera, las reuniones de sabios y letrados, la intervención de Isaac el banquero (un magnífico Manuel D.Luna), el baile en un mesón donde Colón conoce a Beatriz (Mery Martin).

A diferencia de otras películas sobre Colón, en *Alba de América*, todos los lugares comunes dejan de serlo tal vez por estar enfocados (es la palabra que cuadra) desde ángulos diferentes, o por la magnífica música de fondo (de Juan Quintero), o por el montaje o por la escenografía y el vestuario, realmente fastuosos, o por la perfección del guion o simplemente por el genio o la pericia de Juan de Orduña que los críticos nunca han querido ver.

Como en muchas películas españolas filmadas entre 1948 y 1952, no faltan los ataques contra Francia, que, durante el bloqueo general de España, se presenta como la enemiga acérrima. El representante del infierno físico y moral de Francia es el gallardo y arribista Gaston d'Armagnac (Eduardo Fajardo) que ha viajado en las naves corsarias de Francia y que ahora es perseguido por la justicia de Génova.. D'Armagnac está a punto de envolver a Colón en sus manejos, pero no llega a lograrlo.

Finalmente se puede realizar el viaje, a pesar de las reticencias de la Reina frente a las exigencias de Colón: títulos de nobleza y el diez por ciento de todas las riquezas que se hallen. Pero Pinzón interviene en favor de Colón. Destaca que el marino será el portador de la palabra de Cristo entre poblaciones que no están esperando otra cosa.

[3] *Nótese que por primera vez hay un desdoblemiento en la denominación de los frailes, pero tratándose de una película española cuyo guión se escribió con todo el asesoramiento histórico necesario, pensamos que lo que dice y muestra el filme no puede no ser cierto.*

Fin del *flash back* que ha durado más de una hora. Los navegantes ven flotar palos labrados y observan el vuelo de unas gaviotas. Después del desembarco en una isla que bautiza San Salvador, Colón piensa en la Reina. Tras un fundido, la acción prosigue en la corte de España. Colón ha vuelto y se presenta ante los reyes con algunos indios. Es un momento glorioso que pone fin a la película.

Después de *Alba de América*, el cine dejó reposar la epopeya de Colón durante cuarenta años. Sin embargo, además de un telefilme español realizado en 1968 con Francisco Rabal como Colón, hubo dos películas que soslayaron el tema. Una de ellas fue *El paraíso ortopédico* que el chileno Patricio Guzmán filmó en España en 1969. Guzmán, muy marcado políticamente, realizó una serie de cortos y mediometrajes a la gloria de Allende y otros tantos en oprobio de Pinochet. En *El paraíso ortopédico*, que dura 38 minutos, Guzmán trata el tema desde un punto de vista sociológico y analiza las actitudes de los españoles y sus repercusiones en los habitantes de América.

La segunda película es una producción venezolana de 1984: *Orinoko* [con k], *nuevo mundo*, Realizada por Diego Rísquez, aparecen en ella personajes reales o imaginarios como Colón (encarnado por Rolando Peña), Walter Raleigh, Alexander von Humboldt, «el misionero» o la india América.

En 1992, para conmemorar los 500 años del descubrimiento de América, se filmaron dos superproducciones sobre la odisea de Colón. Entre 1951 y 1992 habían transcurrido más de cuarenta años y el cine había evolucionado. Se trataban temas a los que antes ni siquiera se aludía y se decían cosas otrora impensables. Pero, a su vez, dejaron de tratarse ciertos temas por no ser políticamente correctos. De todas maneras, hubo como antes películas buenas y películas malas.

La primera de ellas fue una coproducción entre Inglaterra, Francia y España: *1992: Conquest of Paradise*, dirigida por Ridley Scott. Colón está encarnado por Gérard Depardieu, un actor discutible pero de una personalidad certera y su retrato del almirante no deja que desear.

Al principio vemos a Colón pedir asilo en la Rábida con dos de sus hijos, Diego y Fernando, pero no será Fray Pérez de Marchena (Fernando Rey) el que servirá de enlace con la Reina sino un banquero judío. Si Angela Molina está correcta en el papel de Beatriz, Sigourney Weaver, con escotes exagerados y la cabellera suelta, más parece una

cortesana inglesa de la época de Carlos II que una reina católica y recatada como la que nos ha legado la historia.

La película, ligeramente anticlerical, contiene escenas memorables y espectaculares tal como el transporte de una pesadísima campana de bronce a la torre de la primera iglesia construida en el nuevo mundo, pero en la segunda parte, el director Ridley Scott, fiel a su estilo, se complace demasiado en largas escenas de crueldades y destrucción.

La segunda película, menos lograda que la primera, es la producción norteamericana *Christopher Columbus: The Discovery*, dirigida por John Glen. Encarna a Colón Georges Corraface, un buen actor francés del cine y la televisión griegos. En el filme, a diferencia de los otros relatos sobre el descubridor, ocupa un papel importante la Inquisición que, ofendida por las opiniones no convencionales de Colón, querría enviarlo a la hoguera, con el beneplácito del Gran Inquisidor Torquemada, encarnado por Marlon Brando. Pero la inteligencia y la lógica de Colón se imponen y como mientras tanto los reyes católicos (Rachel Ward y Tom Selleck) han solucionado sus problemas políticos, la conquista del nuevo mundo puede iniciarse. La película concluye con el retorno a las cortes de España después del primer viaje. Colón es festejado como un verdadero héroe popular.

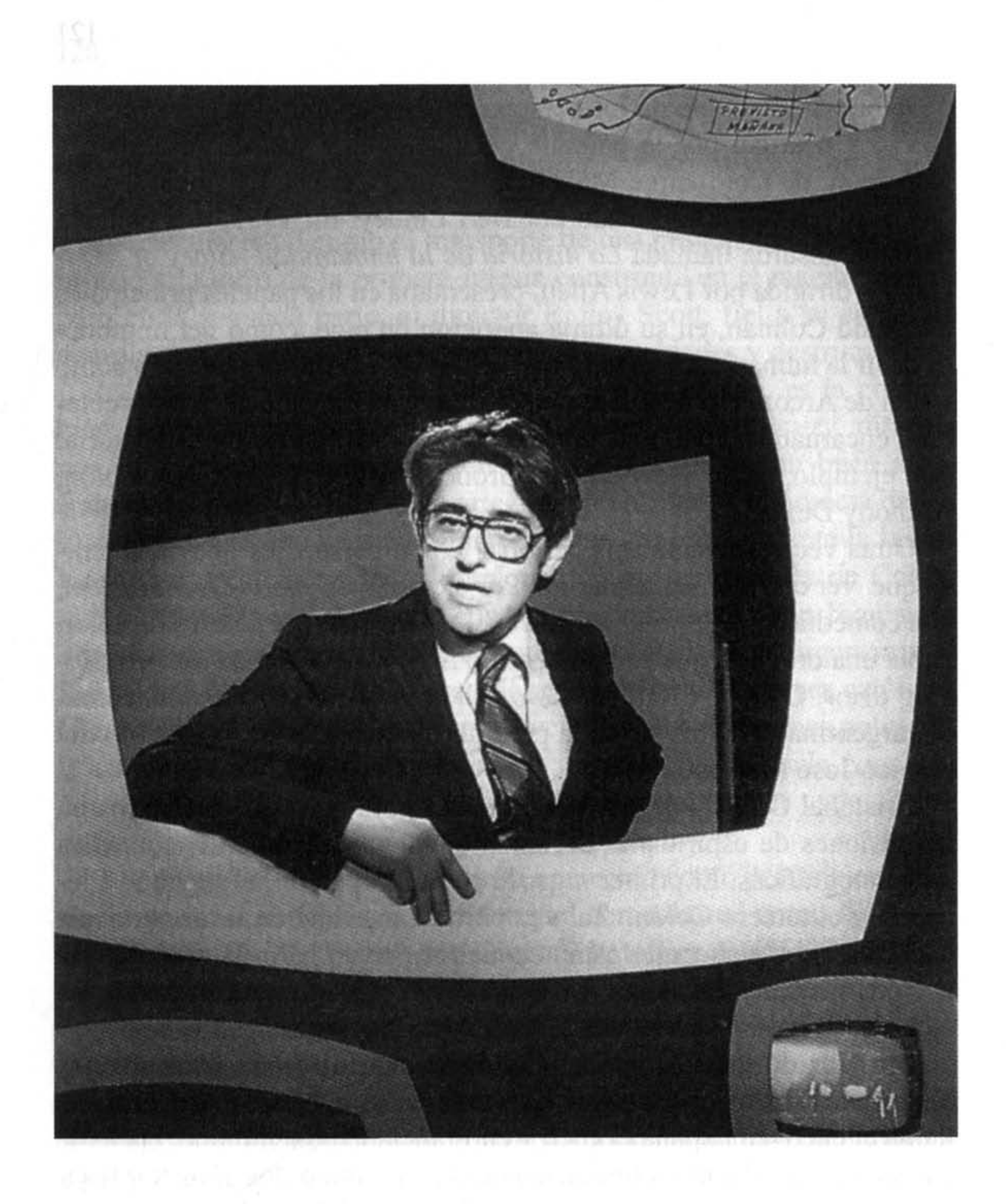
A lo largo del siglo XX, Colón ha aparecido como personaje secundario en varias películas. A veces fueron comedias tal como *Where do We Go from Here?*, dirigida por Gregory Ratoff en 1945. Fred McMurray, deprimido porque la marina y el ejército lo han rechazado (es la época de la Segunda Guerra Mundial), encuentra a una especie de Aladino que posee una lámpara mágica y que le permitirá cumplir sus sueños de defensor de la patria. Pero el mago no tiene mucho oficio y McMurray se ve transportado a diversos momentos clave de la Historia. En una de la secuencias, es un marino de Cristóbal Colón que está encarnado por el actor y cantante catalán Fortunio Bonanova, el cual, a partir del *Ciudadano* de Orson Welles, actuó en Hollywood a razón de tres o cuatro películas por año durante la década del 40. Bonanova canta estentóreamente la canción *Columbus*, escrita especialmente para el filme por Kurt Weil. Canta apoyado en la proa de la *Santa María* que pronto habrá de tocar tierra en la isla de Manhattan (sic). Otras veces Colón aparece en un contexto serio, tal como en la película norteameriucana *Are We Civilized?*, dirigida por Edwin Carewe en 1934. El filme hace alusión al ascenso al poder de Hitler así como a una posible segunda guerra mundial. En un discurso sobre la historia

de la humanidad, uno de los personajes aboga contra los gobiernos de fuerza y desfilan por la pantalla personajes que van de Jesucristo a Napoleón, de Confucio a Mahoma, de Julio César a Cristóbal Colón, que esta vez fue interpretado por Bert Lindey. En 1957, una película bastante absurda llamada *La historia de la humanidad –Story of Mankind–* y dirigida por Lewis Allen, presentaba en los papeles principales a Ronald Colman, en su última aparición en cine, como «el hombre» es decir la humanidad, y Hedy Lamarr en su penúltima aparición como Juana de Arco. Pero desfilaron en el filme una pléyade de actores célebres encarnando a las más conspicuas personalidades de la Historia. Por ejemplo, Isaac Newton era Groucho Marx, y Cristóbal Colón, Anthony Dexter.

Otras veces se llamaban Cristóbal Colón personajes que nada tenían que ver con el insigne marino. Por ejemplo, en *Moon Over Harlem*, una comedia de 1939 interpretada exclusivamente por actores de color, había una orquesta que se llamaba *Christopher Columbus and his Singing Crew*. O bien, *Cristóbal Colón en la facultad de medicina,* comedia argentina de 1962, dirigida por Julio Saraceni para lucimiento del cómico José Marrone.

Cristóbal Colón, por otra parte, es la figura que más se encarna en las sesiones de espiritismo de innumerables (y mediocres) comedias cinematográficas. El primer lugar lo ocupa Napoleón, el segundo Cleopatra y el tercero Colón. Tal vez porque, más allá de su importancia histórica, esos personajes están envueltos por un halo de ridículo. Tal vez por sus atuendos, o por sus actitudes, o por las situaciones que les tocaron vivir.

Después de todo, Cristóbal Colón ha sido utilizado para muchos menesteres incluso para hacer las veces de lo que en la Argentina se llama el cuco, en España el coco y en Francia Croquemitaine. Da fe de ello el que escribe estas líneas. Cuando tenía uno o dos años le causaba pavor un aguafuerte que colgaba del muro del despacho de su padre. Preguntó quién era ese ser que tanto lo asustaba y le respondieron «Cristóbal Colón». Cuando el niño se portaba mal, era amenazado con que Cristóbal Colón iba a venir para llevárselo. Y el terror duró más de dos años.



Ignacio Amestoy

Carta de Alemania. In dubio, pro Grass

Ricardo Bada

A los quince años de su edad, en Danzig, Günter Grass se presenta voluntario para ingresar en el cuerpo de submarinistas, donde lo rechazan. Poco después, ya en las postrimerías de la segunda guerra mundial, es llamado a filas y pasa a ser miembro de una división acorazada de las SS. Y ahora, cuando han transcurrido sesenta años, convertido en alguien mundialmente célebre, Premio Nobel de Literatura y conciencia e instancia moral de su nación, Günter Grass va y lo reconoce en su último libro, *Beim Häuten der Zwiebel (Pelando la cebolla)* –puesto a la venta a mediados de agosto en Alemania–, desencadenando así una polémica tempestuosa.

Esta revelación ya la podía haber hecho en 1967, cuando en un lugar tan arriesgado como Israel no tuvo inconveniente en admitir que había formado parte de las Juventudes Hitlerianas. O en 1976, cuando con Heinrich Böll y Carola Stern fundó la revista *L'76:* ahí podía haber tomado ejemplo de la Stern (nacida en 1925 como Erika Assmus), una joven nazi convencida y activista, que al acabar la guerra, aterrada por su ceguera, mudó radicalmente de pensamiento hasta el punto de adoptar un pseudónimo judío, como expiación. Sí, mal que nos pese, han sido varios los momentos significativos en que Grass pudo haber hecho público lo que hizo ahora.

Por ello, se le dé las vueltas que se le dé, queda de cualquier modo un regusto amargo, sobre todo porque Grass admite paladinamente que no sabe cuáles han sido las razones de su silencio durante tan largo tiempo. Y si él mismo no las sabe, el campo queda abierto a la especulación. Ahora bien: sobre lo que no cabe especulación posible, de ninguna especie, es acerca de la grandeza de su obra, ni de la integridad de la persona que la escribió. Ambas, como la mujer del César, están por encima de cualquier sospecha.

Algo que también debería aclararse, sin finalidad exculpatoria, sino sencillamente explicativa, es que al decir sin más que «Grass estuvo en las SS» –el titular habitual–, lo que aflora en la memoria del usuario de

los *media* es, únicamente, la estampa cinematográfica de las SS: una máquina de guerra infernal en que soldados de mirada acerada, aupados en las altas torretas de sus tanques, pasan por encima de todo lo que se les ponga delante. Y hay que rebajar mucho, mucho Hollywood, de esa imagen. Las SS del 45 eran una tropa quizá algo menos destruida que las demás, pero estaba ya tan venida a menos que corría huyendo igual que las fuerzas armadas regulares ante el avance de los aliados. Y en el Este, mucho más. Porque los rusos no tomaban prisionero a un soldado alemán con las dos siniestras runas cosidas en el cuello de la guerrera: lo fusilaban sin más trámite.

A este respecto me gustaría citar en extenso de una carta de lector llegada al diario coloniense *Kölner Stadt Anzeiger* desde la Westfalia profunda, de Nümbrecht, firmada por el Dr. Jürgen Strelow, y en la que se dice: «Lástima que este asunto sea juzgado y prejuzgado por gente que en razón de su edad no conocieron las circunstancias de entonces. Todavía tengo presente cómo muy poco antes de la llegada de los americanos a un pueblo del Westerwald, vi una tropa dispersa de «chiquilines» sentados en el suelo y apoyados en la tapia del cementerio, con el uniforme de las Waffen-SS, agotados, hambrientos, sedientos y sucios, y contando el resto de sus armas y municiones. Nada de patriotismo a ultranza, sólo rostros cansados y ojos apagados. Ni siquiera en tiempos más «victoriosos» se hubiese creído que esos jóvenes eran auténticos voluntarios. Sencillamente habían caído allí, los habían destinado allí. Y hasta podían dar gracias a Dios de que no los habían enviado a integrar pelotones de ejecución de «saboteadores» u otras acciones parecidas de las Waffen-SS. Nadie debe reprocharle a Günter Grass el mero hecho de su pertenencia a las Waffen-SS. Tampoco hay nada reprochable en la conversión de Saulo en Pablo. Lo que sí se le debe preguntar es por qué lo ha revelado ahora, tan tarde».

Por su parte, una temible pluma, la de Henryk M. Broder, ha caracterizado la caza de brujas contra Grass de la siguiente manera: «La Alemania burguesa del año 2006 reacciona (...) como una familia que poco antes del octogésimo cumpleaños de la abuela se entera de que cuando era una muchachita... hizo la calle. No se puede echar a la abuela de la casa, pero tampoco se la quiere seguir presentando en la sala de recibo».

Y pues que hablamos de abuelos, me hizo gracia leer otra carta de lector, en ese mismo diario citado antes, y en este caso escrita por Konrad Adenauer, nieto del canciller federal de idéntico nombre, el prime-

ro que tuvo la Alemania occidental en la posguerra. Se indignaba este nuevo Konrad Adenauer por los ataques de Grass contra la política de su abuelo, que fue –según dice el nieto– quien «sacó el proverbial carro del lodo». Pero ya metidos a poner en claro el pasado, ¿por qué omitir que «el Viejo» (como familiarmente se conocía al anciano canciller) sacó el carro del lodo colocando a no pocos nazis en su aparato gubernamental? Quizá por ello lo más curioso, aunque al propio tiempo altamente revelador, es lo que este Konrad Adenauer nieto añade, en el mismo contexto y refiriéndose a Günter Grass: «en vez de callarse contrito». Ajá. Con lo cual regresamos a lo que Grass, contrito, no ha callado: a su revelación.

Según uno de los argumentos que se esgrimen para explicarla, ella obedecería al deseo de adelantarse a la publicación de los documentos que prueban la membresía de Grass en las SS, unos documentos que se hallaban en poder de la siniestra Stasi –la Seguridad del Estado–, de la extinta RDA. Este argumento carece de base, ya que Grass, al caer prisionero del ejército estadounidense, se identificó como soldado de la división acorazada Frundsberg de las Waffen-SS, y ese documento siempre estuvo asequible para la investigación histórica, además de al alcance de la consulta de cualquiera, desde 1964, en los archivos del ejército alemán en Berlín.

Un segundo argumento es que Günter Grass, con su revelación, ha montado un espectáculo mediático para promocionar la venta de algo que, sin saber muy bien de lo que están hablando, llaman «sus memorias». No hay tales memorias, pues *Pelando la cebolla* es tan sólo un texto autobiográfico, y el argumento de su espuria promoción carece así mismo de sentido por el sencillo hecho de que cada vez que Grass concluye un libro y se anuncia su publicación, la primera edición de más de 100.000 ejemplares está vendida desde antes de imprimirse. Y ello con independencia de si es una novela o un ensayo, un libro de carácter rememorativo (como en este caso) o un recetario de la cocina kachuba.

Y otro de esos argumentos tiene que ver con el Premio Nobel, y no encuentro mejor modo de exponerlo sino citando lo que me escribió una persona caracterizada en general por su buen criterio: «Supongo que nadie que no sea un resentido de siete suelas querrá sepultar a don Gunter por algo que pasó en su adolescencia en el lugar y tiempo más dramáticos de todo el siglo XX en el mundo. Sin embargo, me parece perturbadora la idea que expone Daniel Kehlmann en *Un prisionero*

del Nobel: si el dato de la adolescencia de Grass con los SS se hubiera sabido antes, ¿tendría hoy el premio Nobel? ¿fue esa la razón para ocultar el dato, e incluso para mantenerlo oculto tanto tiempo? Chi lo sa!» A lo cual no hay más remedio que contestar, con harta dosis de escepticismo: ¿la posibilidad de que le dieran el Nobel habría sido el motivo de un silencio tan dilatado? ¿para luego, en el peor de los casos, en el lecho de muerte, sabiendo ya que no se lo darían, finalmente revelar lo silenciado? ¿no parece muy aventurada la apuesta? O imaginemos que lo hubiera atropellado un auto y se muriese, sin Nobel y sin confesión. No, de a de veras, me resisto a pensar que un Grass piense tan retorcido.

Y es que los argumentos con que se intenta denigrarlo hablan más de quienes lo intentan, que del propio autor de la trilogía de Danzig. Creanmeló, con acento en la o. Y quienes opinan que la Academia Sueca debería retirarle el Premio Nobel, parecen olvidar que Alfred Nobel fue el inventor de la dinamita. Para expresarlo con un cierto *Galgenhumor* (el humor de patíbulo), a mí me parece que, si acaso, lo que a Günter Grass deberían retirarle es su carnet de conductor –en alemán *FührerSchein-,* y ello por avergonzarse en público de haber pertenecido a una organización que prestaba juramento de lealtad inquebrantable al Führer... el cual, dicho sea de paso, y por una de esas paradojas de la Historia, jamás poseyó un FührerSchein (aunque no me atrevería a sostener que esa carencia fuera la causa de su fracaso final).

Humor negro aparte, lo único que en rigor puede reprochársele a Grass es haber mantenido silencio sobre el tema durante sesenta años. Pero escribí «puede» y me detengo antes de seguir. Tal vez hubiese debido escribir, mejor, «podría». Pues por paradójico que resulte, y aun siendo reprochable ese silencio de seis décadas, resulta que a fin de cuentas –considerando la absoluta claridad con que Grass tiene que haber previsto la tormenta que se le venía encima, y el que a pesar de todo haya decidido arrostrarla– se produce un fenómeno de proporcionalidad inversa, y eso le confiere una inesperada grandeza de ánimo a su tardía revelación.

Last but not least: En uno de los numerosos chistes gráficos a que ha dado lugar este *casus belli,* puede verse a Grass con la pipa en la mano izquierda, la testa coronada de laureles y toda su persona erguida sobre un pedestal donde campea una placa: EL MORALISTA. De ese pedestal, por una puerta chica abierta a su costado, sale al mismo tiempo un Grass diminuto, cinco veces más pequeño que el del monu-

mento, además de cariacontecido y como agobiado por un peso incómodo. Y al fondo del chiste hay dos espectadores, uno de los cuales comenta: «Alguien como tú y como yo...» Y la verdad es a que pesar de la evidente intención del autor del chiste, no puedo por menos sino pensar: ¿habrá quizás algún despistado que se lo tome al pie de la letra, y crea que también él sería capaz de escribir *El tambor de hojalata*?



Programa didáctico



Antonio Mercero, *Farmacia de guardia* (1989)

La aventura americana del grupo Tábano

Jerónimo López Mozo

Corrían los últimos días de julio de 1973. Los dieciséis miembros de Tábano, ligeros de equipaje y escasos de efectivo, salieron de Madrid camino de Luxemburgo repartidos entre la desvencijada furgoneta del grupo, un Robert 75 propiedad de uno de ellos y un Volkswagen prestado de los llamados escarabajo. Fue un viaje plagado de contratiempos, el más grave la avería del vehículo colectivo, que concluyó varios días después, sin un duro en el bolsillo, en el aeropuerto de Luxemburgo, en cuyo aparcamiento al aire libre dejaron la furgoneta sin demasiadas esperanzas de encontrarla a su regreso. Allí embarcaron en un avión que, tras un par de escalas, les llevaría a Nassau, donde otro avión les trasladaría en vuelo charter a Bogotá. De nuevo por vía aérea y viviendo de prestado, saltaron a la ciudad colombiana de Pereira y, ya en autobús, recorrieron los últimos cincuenta kilómetros que faltaban para llegar a su destino: Manizales. De este modo, el grupo independiente desembarcó, seis días después de su salida de España, en Hispanoamérica. El motivo de tan largo e incómodo viaje era responder a la invitación formulada por el prestigioso Festival Latinoamericano de Teatro de Manizales para representar *Castañuela 70* y *El retablillo de don Cristóbal,* piezas con las que la compañía había cosechado grandes éxitos, no sólo en España, sino en los países europeos con mayor presencia de emigrantes y exiliados españoles. A cambio, la organización se hacía cargo del alojamiento, la manutención y el desplazamiento desde Luxemburgo. Escasa remuneración, sin duda, pero suficiente para quienes veían en aquella aventura la posibilidad de conocer, de primera mano, siquiera parcialmente, la realidad latinoamericana, tan agitada social, política y culturalmente.

La estancia en aquellas tierras, que no debía durar más de dos semanas, se prolongó otras seis más, durante las cuales actuaron en Bogotá, San Juan de Puerto Rico y Caracas, ciudades en las que también se celebraban festivales de teatro. Eso les permitió seguir a través de la

televisión venezolana, junto a un grupo de conmocionados colegas chilenos, el golpe de Estado contra Salvador Allende. Salvo las jornadas portorriqueñas, en la que gozaron de comodidades casi olvidadas, las demás transcurrieron, en lo material, con más penalidades que satisfacciones. Dormían en literas y catres en alojamientos de mala muerte, la comida era escasa y mala y alguno hubo de pasar por el hospital para ser atendido. Se produjeron, como no podía ser menos, un par de deserciones pero, contra toda lógica, fueron más los que decidieron quedarse a vivir en aquellas tierras. El resto, cumplido el objetivo primero del viaje y los compromisos que fueron surgiendo sobre la marcha, regresó a España. En el aeropuerto de Luxemburgo encontraron la furgoneta donde la habían dejado y en ella emprendieron el tramo final de viaje. Una nueva avería, ésta sin remedio, les obligó a abandonar la *furgona* –así llamaban al vehículo– y continuar cada uno por sus medios.

Todo esto se cuenta en un libro de reciente aparición titulado *Castañuela 70. Esto era España, señores* (Madrid, Rama Lama Music, 2006) publicado con motivo del 35 aniversario del estreno en Madrid de aquel espectáculo creado al alimón por el grupo teatral Tábano y el musical Las Madres del Cordero. Pero también se cuentan otras cosas que tienen que ver con el quehacer teatral y con cómo aquella gira fue muy importante para el futuro del colectivo. No puede decirse que las actuaciones empezaran con buen pie. A pesar de que, en lo esencial, los planteamientos del trabajo de nuestro grupo se inscribían en las mismas coordenadas que los de los grupos que encontraron al otro lado del Atlántico, sus espectáculos, en especial *Castañuela 70,* considerado en España como un auténtico terremoto político y social, allí fue visto como una propuesta formalmente correcta, pero con escasa sustancia crítica. Como recuerda José Monleón en las páginas que comentamos, aquellos países vivían inmersos en un tenso debate político desde el triunfo de la Revolución cubana, en el cual participaba muy activamente el teatro independiente. La cuestión que estaba sobre el tapete era si el escenario debía ser un espacio para la manifestación artística o una tribuna desde la que dirigir mensajes políticos a una sociedad necesitada de información. Por eso no resultaba sorprendente que, casi siempre, las funciones concluyeran con la celebración de debates y asambleas, a veces cargadas de violencia, en las que las preferencias se inclinaban por la segunda opción. Ése fue el panorama que encontró Tábano y esa fue la razón de la tibieza con que fue recibido por cier-

tos sectores del mundo teatral latinoamericano. Lo sucedido cayó como un jarro de agua fría sobre el grupo, lo que provocó una seria discusión entre sus miembros, resuelta con la decisión de que, desde aquel momento, dejaba de existir como colectivo, aunque todos se comprometieron a cumplir los compromisos profesionales contraídos. No obstante, a pesar del desesperanzador comienzo, el balance de la gira fue positivo. Además de en los festivales señalados, actuaron, siendo bien acogidos, en universidades, en las sedes de compañías locales, en la calle, en fábricas y en otros lugares tan singulares como el barrio Policarpa, de Bogotá, conocido entonces como la «segunda república» de Colombia por las dificultades de las autoridades para controlarle, o en el patio de la Cárcel Ditistral de la misma ciudad, ante cerca de seiscientos presos políticos y comunes. En total, veintiséis representaciones que fueron vistas por cerca de once mil espectadores.

A pesar de la decisión tomada, Tábano no desapareció, aunque tampoco volvió a ser el mismo. A poco de regresar a España, la formación se redujo a casi la mitad. Buena parte de los que causaron baja continuaron su actividad escénica incorporándose a otros proyectos o creando nuevos grupos. Los que en aquellos años seguíamos atentamente su trayectoria podemos dar fe de que lo vivido en América influyó en su quehacer. La experiencia resultó, sin duda, enriquecedora. Espigando en las más de cuatrocientas páginas del libro, en las escritas por los protagonistas del viaje encontramos no pocos testimonios de que así fue. Sin disimular la nostalgia, muchos declaran que aquella aventura fue el acontecimiento más importante de sus vidas. Como afirmaba Ángel García Pintado, regresaron heridos de visiones americanas y con ansias de hacer.

Viniendo como venían de un país amordazado por la censura, quedaron sorprendidos por la pasión y libertad que presidía el trabajo de aquellos teatristas. Esa fue una de las muchas y útiles lecciones aprendidas, aunque, ya en casa, la dura realidad se impuso recordándoles que la deseada libertad estaba prohibida, aunque, eso sí, nadie pudiera poner freno a su pasión. También se percataron de la necesidad de dotarse de una formación teórica, allí muy sólida, que no dejara exclusivamente en manos de la intuición la creación de los espectáculos. Pero, sin duda, uno de los mayores logros del viaje fue un mejor conocimiento que el que se tenía de la práctica de la creación colectiva, adquirido a través del trabajo de compañías tan asentadas como La Candelaria o el Teatro Experimental de Cali. En los siguientes espec-

táculos de Tábano o en los ofrecidos por los grupos que surgieron de él, estaba presente la influencia latinoamericana, aunque entonces muchos no lo percibieran. Puede decirse que, en general, estas enseñanzas fueron asimiladas por buena parte del teatro independiente español, cuya andadura se había iniciado pocos años antes.

El desembarco americano de Tábano y de otros grupos españoles, posible gracias a su tesón y a la ayuda prestada por gentes ligadas a la actividad escénica, contribuyó a construir nuevos y cada vez más sólidos puentes entre las dos orillas, que vinieron a sustituir a los transitados por las compañíías que representaban la cultura oficial de la dictadura franquista. Eran puentes por los que muy pronto se circuló en ambas direcciones y que, con la llegada de la democracia a España, fueron ensanchándose gracias, en buena medida, al irregular y no siempre generoso apoyo institucional. Ese continuo ir y venir de grupos y de personas creó un tejido común tan resistente que, con el paso del tiempo, no ha sufrido desgaste alguno. Si esos puentes han servido para dar fluidez al intercambio cultura¡ y a desarrollar proyectos en colaboración, también lo han sido de solidaridad cuando los avatares políticos sufridos por algunos países hispanoamericanos lo han exigido. España ha sido tierra de acogida para los que escapaban de las dictaduras militares que han asolado buena parte de Hispanoamérica en décadas recientes, como en otros tiempos aquellos países lo fueron cuando miles de españoles tuvieron que exiliarse como consecuencia de nuestra guerra civil. Que el recibimiento dispensado a los profesionales de la escena haya sido más generoso y sin las reticencias que han acompañado al de otros ciudadanos llegados de allá empujados por los mismos motivos, debe mucho a los estrechos lazos establecidos entre las gentes de teatro de ambos lados del charco tras la aventura americana de Tábano, cuando en España soplaban malos vientos para la libertad de expresión. No es gratuito que alguien con un punto de exageración y bastante buen humor calificara aquel viaje como el otro descubrimiento de América.

BIBLIOTECA



Programa musical

Convergencias*

Esta antología es el producto de un complejo entrecruzamiento de discursos, de la convergencia de dos poetas, dos lenguas y dos traductoras. Monika Zgustova, novelista checa, comenzó a aprender el ruso en su infancia. Olvido García Valdés es uno de los exponentes más altos de la poesía contemporánea española. Zgustova trae el verso de su lengua, y García Valdés lo moldea en la nuestra, entendiendo la traducción como interpretación y creación, desplegadas en un marco intersubjetivo, en el cual «el poema fluye». Al seleccionar los poemas, no han buscado una ordenación cronológica, sino «un ritmo de lectura convincente, que retuviese en todo momento la intensidad del *canto* y la amarga, leve, gravedad de la *ceniza*».

Convergencia de la creación y la experiencia vivida por dos grandes poetas rusas del siglo XX; entrecruzamiento de la actividad estética y la realidad política represiva del sistema soviético; fusión del arte y los gozos y sombras de las pasiones; encuentro y desencuentro de las pulsiones de vida y de muerte, personales y colectivas.

Coetáneas, Tsvetáieva (1892-1941) y Ajmátova (1889-1966) compartieron vocación literaria y sufrimiento. La primera vivió largos años de exilio, en Berlín, Praga y París, marginada de los círculos de exiliados tanto por su posición política, distante del conservadurismo dominante en esos círculos, como por su carácter turbulento. Se suicidó tras regresar a Rusia y perder a su marido y a su hija. Tsvetáieva expresa en su lírica el odio y desprecio a la época en la que vive y a la civilización que la asfixia: «La vida es un lugar donde no se puede vivir», dice en *El poema de la montaña.*

Ajmátova vivió el exilio interior: en 1924 sus obras fueron retiradas de bibliotecas y librerías. Ella y sus amigos aprendían sus poemas de memoria, para conservarlos; es lo que sucedió con una de sus obras maestras, *Réquiem,* que no se publicó en Rusia hasta 1989. Como observa García Valdés, «impresiona lo viva que permaneció en Rusia la vieja transmisión oral de la poesía.» El entrecruzamiento de las memorias, el otro que sustenta y es sustentado por el lenguaje, hace posible la transmisión, la permanencia de la obra. «El arte expresa la des-

* El canto y la ceniza, *Antología poética de Anna Ajmátova y Marina Tsvetáieva. Selección y prólogo de Monika Zgustova y Olvido García Valdés.*

Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 2005.

dicha», dice García Valdés; pero también expresa la intersección del dolor y la opresión con el reconocimiento, el amor y el deseo. Buscados o no, hay interlocutores para el sujeto que habla o escribe. Es cierto que estos interlocutores pueden estar vivos o muertos...

Su hijo fue detenido en 1935 por primera vez y en 1938 conducido a los campos de trabajo. Durante diecisiete meses formó parte de las colas de madres, esposas e hijos que aguardaban ante las cárceles para dejar paquetes para los detenidos:«¿Dónde están hoy aquellas con quienes sin querer/Compartí mis dos años de infierno?» El sufrimiento, tanto personal como colectivo, es la trama sobre la que se vertirá la lírica de la poeta: «En aquel tiempo sonreían/sólo los muertos, deleitándose/ en su paz, y vagaba ante las cárceles/ el alma errante de Leningrado».

En 1949 arrestan por tercera vez a su hijo y a su último marido, Nikolái Punin, quien moriría en los campos de trabajo del régimen. Para salvar a su hijo accedió a escribir versos en honor a Stalin, en ocasión de su septuagésimo cumpleaños, como lo habían hecho años antes Mandelshtam y Pastenak. Más tarde pediría que no se los incluyera en sus obras completas. En 1953, después de la muerte de Stalin, Ajmátova fue rehabilitada y recibió diversos premios.

Olvido García Valdés las une y diferencia: «Marina Tsvetáieva tuvo el don y la turbulencia, el sufrimiento y una temprana e impostergable muerte.» «Anna Ajmátova tuvo el don y el resistir, (...) Altiva y firme se mantuvo siempre mirando, escuchando, para poder dar cuenta, emblema y alerta de su tiempo.» García Valdés subraya la escisión entre la experiencia personal del sufrimiento y la contemplación estética de esa experiencia. Ambas se entretejen en la obra: la verdad poética necesariamente se separa de la experiencia vivida para poder dar cuenta de ella, cosa que la propia experiencia es incapaz de hacer: «Si ruego, no es sólo por mí: ruego/por todas nosotras, hermanas –en la desdicha– mías/en el frío feroz y en el ardor de julio,/ al pie de muros rojos que permanecieron sordos».

Poema sin héroe, un extenso trabajo polifónico y fragmentario a un tiempo, elaborado entre 1940 y 1962, presenta el entrecruzamiento de la historia rusa del siglo XX y de la biografía de la autora y es también una red intertextual en la que hallamos ecos de la literatura, tanto en ruso como en otras lenguas, versos de diferentes etapas de la misma autora, alusio-

nes a la música, al teatro, a sus amigos y contemporáneos, a diversas imágenes de su propio yo.

Las reflexiones de Zgustova –que nos muestran otra cara del mito– parten de una visita a la casa-museo de Ajmátova, en Petersburgo, donde la poeta vivió entre 1922 y 1952. En realidad, se trataba de la vivienda de Nikolái Punin, inicialmente su amante y luego su tercer marido, que la pareja compartía con la ex esposa de Punin y sus hijos. La miseria económica la obligó a prolongar la convivencia tras el divorcio. Zgustova evoca la vida de Anna, como si tratara de verla con los ojos de la poeta: la miseria material, el sufrimiento amoroso, el dolor de madre, sus pesadillas, el padecimiento cívico. Pero también la fuerza creadora, la voz que no se deja silenciar: «Lo más amargo llega entonces: /aquel pasado, lo sabemos, no tiene ya lugarlentre los límites de nuestra vida».

Sobre Tsvetáieva, García Valdés dice que «fue ante todo poeta, hasta el punto de que sus relaciones amorosas a veces parecen casi pretexto para encender la hoguera de la pasión, del padecer, y de la escritura.» Sus palabras reflejan con lucidez la vivencia de la pasión como alienación del sujeto en el objeto amado, como experiencia de fusión con el otro y de pérdida de sí misma, como triunfo, en definitiva, de la pulsión de muerte: «Quiero anularme en ti, es decir quiero ser tú. Pero tú ya no existes en ti, ya estás completamente en mí. Me pierdo en mi propio pecho (en ti). (...) Yo no estoy en ninguna parte.» Este carácter pasional y absorbente seguramente contribuía a ahuyentar a los objetos de su amor, y le procuraba no pocas dificultades en la vida cotidiana: ebria de los mitos que ella misma construía, le costaba escuchar a los otros, que se convertían así en meros soportes de sus fantasías: «Lo que es para el ojo el arco iris, / lo que es la tierra para el trigo,/es para alguien la necesidad/de otro, en sí mismo». La mayor parte de su obra se vincula con su vida amorosa, real o imaginaria, convirtiendo al lenguaje poético en soporte simbólico del deseo: «El amor vive en las palabras y muere en las acciones; al menos, el amor de los poetas», escribe.

Como hiciera con Ajmátova, Zgustova evoca la figura de esta poeta a partir de uno de los lugares en que ha vivido: la montaña de Smíchov en Praga, donde Marina pasó el otoño y el invierno de 1923-24, y vivió la relación que motivó la escritura del *Poema de la montaña* y *del Poema del fin.* Y va espigando momentos de la vida de la otra: la paradoja de

su refugio en la soledad y la búsqueda del amor, a través de relaciones físicas o epistolares, con hombres y mujeres. La atracción por Serguéi Efrón, de origen judío: «en el repudio a los judíos, como se desprende de unos versos del *Poema del fin,* veía el destino de los poetas»: «Terraplén, foso –¿gueto de élites?–./Sin piedad. Si es éste/ un mundo cristiano,/ los poetas somos judíos».

Silvia Tubert

Sexenio y restauración

Algunas veces, las conmemoraciones arrojan un saldo positivo en la historiografía. Tal fue, ha casi medio siglo ya, el feliz caso del primer centenario de la Gloriosa. La excelente cosecha de títulos que, globalmente, se entrojó en los graneros bibliográficos permitió dar la mayoría de edad y, con ella, la de la emancipación, a un período –el ciclo de la Septembrina– durante largo tiempo desdibujado como simple antesala del fermento más profundamente renovador de la Restauración el sagastino– cuando no se consideraba como el obligado epílogo de una época calamitosa. Los estudios en verdad, no muy numerosos pero sí, en conjunto, sumamente acuciosos, pese a la honda carga política que, consciente o subliminalmente, les acompañó y, en buena medida, les inspiró– de personalidades por aquel entonces en la posesión de sus mejores cualidades junto con los de otras en ciernes o en cercanas a la seronda madurez otorgaron al Sexenio democrático –denominación que, intencional y apropiadamente lograron imponer para si inclusión en manuales y tratados– un *status* específico y también privilegiado en la historiografía de la contemporaneidad española. En la nueva reivindicación del proceso revolucionario abierto en el otoño de 1868 con el destronamiento de Isabel II, se observaría un importante cambio de enfoque respecto de la exaltación hecha por los más encendidos interpretes de la primera fase democrática de nuestra evolución más reciente. Mientras que, en líneas generales, los cantores y panegiristas de la «Gloriosa» la estimaban como la coronación del pensamiento doceañista que actualizara y completara un legado nunca enteramente aplicado ni asumido por la sociedad española, una centuria más tarde se veía predominantemente a la luz auroral, como el arranque de la muy lenta pero reversible democratización de la vida española.

En este curso continúa alineándose la gran mayoría de las obras publicadas en las fechas recientes o últimas acerca de problemas y cuestiones que encuentran en la etapa de la «Septembrina» bien su origen o una coyuntura determinante de su trayectoria. Tal ocurre, por ejemplo, con el libro de una notoria especialista en historia social –Valentina Fernández Vargas: *Sangre o dinero. El mito del Ejército nacional.* Madrid, Alianza Editorial, 2005, (285 páginas)– en que se intenta reconstruir los principales lineamientos de uno de los temas que mayor controversia suscitaría a lo largo de las dos últimas centurias. Sin ningún género de duda fue la polémica nacida en torno al reclutamiento de las fuerzas armadas la de mayor impacto en la opinión pública conformada por las clases verdaderamente populares y la de superior atracción, por tanto, sobre los publicistas interesados en su orientación o tutela. En una etapa declaradamente pacifista –la primera de este género en la historia española–, el comienzo del conflicto armado en la Gran Antilla –casi simultáneo con el triunfo del pronunciamiento contra la monarquía isabelina– significó un torcedor de la mayor magnitud, dando alas a debates acalorados en las tribunas parlamentarias y periodísticas en torno a la licitud de las guerras en abstracto, necesidad de los ejércitos nacionales, aislamiento y formación de sus bases y cuadros y otros temas de igual naturaleza. Como acaba de recordarse, el de más amplio eco por su incidencia y repercusión en las masas populares colocadas ahora en el proscenio de la política a tono con la devolución de su protagonismo exclusivo en la titularidad y residencia de la soberanía, giró entorno a la supresión del odiado sistema de quintas y la implantación efectiva de la universidad y obligatoriedad del servicio de las armas para los jóvenes en edad militar. En algunas de las tesis y argumentos esgrimidos por las plumas y voces más avanzadas se escuchan efectivamente, los ecos de discusiones y soflamas de las Cortes de Cádiz a la hora de dar estado parlamentario –con pie no demasiado acertado, debe reconocerse– a la «cuestión militar», erigida ya durante más de un siglo en *ritornello* e idea-fuerza de la vida política española, según es bien sabido. Algo pero no demasiado y, sobre todo, no bien seleccionado se habla de ello en el libro de Fernández Vargas; simple panorámica, ciertamente, cuyos propósitos están, en síntesis bien cumplidos, pese a que a más de uno de sus lectores le hubiera agradado la profundización en algunas de sus

claves interpretativas y etapas de mayor relevancia.

Una de las figuras de proa en el proceder de la historia española contemporáneamente fue, incuestionable, el patricio iconés D. Gumersindo Azcárate (1840-1917), «claro varón» de un periodo –el finisecular decimonónico– en el que, no obstante las aceradas críticas que recibiera ulteriormente –*Oh saisons, oh chateaux!/ quel âme est sans défaut?»,* escribió Rimbaud–, no faltaron un buen número de los políticos y hombres públicos de limpia prosapia en conducta y pensamiento. Para los mejores de la generación de 1914 –en especial, Ortega– D. Gumersindo encargó, por múltiples motivos, en su expresión más ejemplar a los integrantes de la de 1868. Todo el clan de idealidad y progreso que anidó en el espíritu de la «Gloriosa» halló en la laboriosa y honesta actividad de la catedrático madrileño –pieza esencial, como resulta asaz conocido, de la Institución Libre de Enseñanza– un motor y un espejo insuperables: «Cuando entraba y salía, entraba y salía en nuestras almas un vago rumor de ideales entusiasmos, una cálida ráfaga de esencial patriotismo y transcendente humanidad (...) último ejemplar de una casta de hombres que creía en las cosas superiores y para los cuales toda hora llegaba con un deber y un escrúpulo en la forja». (Necrología del mismo Ortega y Gasset). No hubo, en verdad, ninguna causa de entidad cívica en la que el hidalgo iconés no figurase en primera fila, a pesar de su querencia por la vida *umbratilis,* como el intelectual de raza que fuese y el paradigma del estoicismo al que procuró servir. Su vida y su obra bien merecían una biografía de gran *atrezzo* como la que la ha sido consagrada por, en libro reseñado aparte por un sobresaliente especialista en algunas de las ramas científica y sociales predilectas de Azcárate.

Acerca del humus doctrinal que alimentara de combustible el ingente trabajo intelectual del autor del libro *Régimen parlamentario en la práctica* y del sustancioso opúsculo *El self government y la Monarquía doctrinaria,* así como la actividad que desplegase las varias legislaturas en que figuró como diputado, ofrece una completa descripción la encomiable antología de textos llevada a cabo por dos jóvenes investigadores, G. de la Fuente Monge, A. Serrano García *La revolución gloriosa. Un ensayo de regeneración nacional (1868-1874).* Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, (414 pp., de la 9 a la 41 discurre la enjundiosa y bien sistematizada introducción)–, en la que casi nada echa en falta, a no ser, quizá, un

tratamiento más dilatado y generoso en materia eclesiástica, cuya importancia en el devenir de lo español y de los españoles se acrecentaría, paradójicamente, en una fase en que iba a iniciarse en toda regla el despegue de la secularizada, conforme han subrayado diversos historiadores de la iglesia decimonónica olvidados por los antólogos en su muy incompleto florilegio bibliográfico.

Experiencia directa y viva y estudio ahincado y de vastos horizontes se sitúan en la base de la profunda reflexión sobre el sistema constitucional y su praxis hispana, expuesta en los escritos comentados. Su contenido no cuestionaba en manera alguna la democracia roussoniana como eje axial de todo el edificio parlamentario alzado sobre las columnas de los partidos políticos, expresión e instrumento de la soberanía nacional, pero propugnaría vehicular la representación nacional a través de estructuras «orgánicas», como municipios, academias, colegios profesionales y demás instituciones de arraigo y prestigio. De filiación arentiana, éstas se movían en el ámbito de las aporías al parlamentarismo liberal surgidas en las esferas de inclinación corporativista que en la misma vida de Azcárate hallarían gran predicamento en diversas naciones europeas.

José Manuel Cuenca Toribio

El eslabón perdido sale a relucir*

La idea de reunir en gruesos volúmenes toda la obra de un autor importante cobra vigor en España al poco de finalizar la guerra civil con la serie que Arturo del Hoyo organizó para editorial Aguilar, a imagen y lejana semejanza de aquella otra parisina, La Pléiade, perteneciente al grupo Gallimard.

Aquellos macizos tomos impresos en fino papel Biblia –los primeros volúmenes llevaban los cantos pintados con motivos neorenacentistas, encuadernados en plena piel de tonos oscuros con el retrato del autor estampado–, hoy no tienen tanta aceptación entre los lectores, están solicitados por decoradores que buscan efectos de seriedad profesional en despachos o salones. Su destino ha corrido en paralelo con el de las colecciones ligadas a la didáctica de la filología y que han desembocado en el ancho mar que es el morir: la Biblioteca de Autores Españoles, Clásicos Castellanos,

* *Antonio Machado:* Poemas Sueltos. *Colección Unicaja Manuscritos de los Hermanos Machado, edición de Rafael Alarcón, Pablo del Barco y Antonio Rodríguez Almodóvar, cuatro volúmenes, Servicio de Publicaciones de la Fundación Unicaja, Málaga 2005.*

Clásicos Ebro, etc., sólo tienen continuidad en la meritoria y casi clandestina Biblioteca Castro.

De modo significativo, de aquellas compilaciones con afán totalizador se mantienen en el mercado las de autores relativamente modernos: Valle Inclán, García Lorca, Ramón Gómez de la Serna, Max Aub o Antonio Machado. En el ámbito de nuestra antigua literatura áurea empeños como el de Reichenberger, en Alemania, por publicar las *opera omnia* de Tirso y Calderón son islas de excepción. No menos curioso es que las primeras recopilación de Machado se publicasen en 1917. La Residencia de Estudiantes y la editorial Calleja dieron unas obras completas y un florilegio. Desde entonces las tareas de recolección y almacenamiento no han cesado.

Pero hay algo nuevo en la tan esperada aparición de estos cuatro tomos de facsímiles y sus transcripciones someramente anotadas, de los cuadernos de los hermanos Machado que se custodiaban en la burgalesa Institución Fernán González, por donación de la viuda de Manuel, doña Eulalia Cáceres. No tanto el conocimiento de nuevos poemas: destaco el que trata del poeta indio Rabindranath Tagore. Recordemos el papel de introductores de su obra que tuvieron Zenobia Camprubí y Juan Ramón Jiménez al traducir del inglés por primera vez sus obras al español, o los de las páginas 207-209 del tomo 4, que poco mérito añaden a lo ya conocido. Considero que lo que, de modo involuntario pero muy valioso, tiene esta aportación es la imposibilidad de creer que se pueda completar algo asociado a la idea de totalidad en la obra del gran porta sevillano. Efectivamente, desde que Oreste Macrí (1989) intentara por última vez compilar el conjunto de escritos machadianos no han escaseado las nuevas piezas que se han añadido al registro de obras originales. Algunas difundidas a través de esta misma revista. Uno de los primeros logros en el proceso de recuperación fueron los números 11-12, además del 19 y el 22, con frecuencia olvidados, de *Cuadernos Hispanoamericanos,* que marcan época en el conocimiento de *Los Complementarios,* también presente en estos tomos.

«Palabra en el tiempo», escribió don Antonio Machado y al leer las muchas versiones, a veces no poco distintas de las publicadas y conocidas, el lector tiene la sensación de estar muy cercano al taller en que se tramaron y urdieron hermosos versos que integraron poemarios: *Campos de Castilla,* son abundantes los breves, tan característicos de *Proverbios y Cantares,*

o *Nuevas Canciones*; los cuadernos también incluyen fragmentos de dramas en colaboración con Manuel: *La Lola se va a los Puertos*, y otro más breve de *La Prima Fernanda.* La contribución de este último es el poema *«Resuena Falla»*. Los textos en prosa abarcan un amplio rango: borradores de cartas: a Ortega y Gasset, Gregorio Martínez Sierra, Manuel García Morente, Alejandro Guichot y Giménez Caballero, y otras de carácter familiar: a su madre y su hermano José, pintor y dibujante; otro bloque importante lo constituyen los apuntes de carácter literario: reflexiones sobre el arte dramático o la lírica, así como acerca de determinados escritores de su primera época: Pedro Baralla Lima, Enrique Paradas, Moreno Villa o el asesinato de García Lorca, o filosófico: Leibniz y Schopenhauer.

Pero para el conocedor de la compleja obra machadiana muchos fragmentos o versiones que no llegaron a publicarse como figuran en estos cuadernos, ocurre a veces que, precisamente, por su falta de elaboración o aparente descuido, y porque ya conoce el poema que funciona a modo de patrón de referencia, estos textos tienen un encanto mayor que el modelo conocido. Y porque la historia del arte abunda en obras en estado de ruina, deterioro o faltas de ciertas partes por pérdida o destrucción, carencias que el romanticismo elevó a la categoría de valor, el lector apasionado quiere componer de modo abierto sus propias *obras completas* ¿quién habría de negarle un estatuto parejo con las que publican los llamados especialistas? Pero aquí las combinaciones serían sin fin. Esta posibilidad creo que de ninguna manera habría disgustado al propio Antonio Machado.

Luis Estepa

Dios y política*

Con prólogo de 2006, y en versión revisada y ampliada del clásico de Nikki R. Keddie *Roots of Revolution,* la autora nos cuenta la historia del Irán moderno y analiza los cambios políticos, culturales y sociales que han tenido lugar durante los últimos treinta años. Keddie, profesora de Historia en

* *Nikki R. Keddie,* Las raíces del Irán moderno, *traducción de Joan Trejo, Belacqva, de Ediciones y Publicaciones, Barcelona, 2006, 484 pp. Francisco Diez de Velasco,* La historia de las religiones: métodos y perspectivas, *Ediciones Akal, Madrid, 2005, 287 pp. Gilles Kepel y VV. AA.,* Las políticas de Dios, *traducción de Manuel Serrat Crespo, Belacqvua de Ediciones y Publicaciones, Barcelona, 2006, 316 pp.*

la Universidad de California, Los Ángeles, aporta un serio análisis de la guerra Irán-Irak, de la guerra del Golfo Pérsico y de los efectos del 11-S, así como de la relación estratégica entre Irán y Estados Unidos, y las consecuencias de su programa nuclear. También aborda temas de amplio calado social como el desarrollo de la educación iraní, la sanidad, las artes y el papel de la mujer. La profesora Keddie nos muestra cómo, desde la revolución, Irán es un ejemplo perfecto de países cuyas líneas políticas y sociales han dado corno resultado consecuencias imprevistas, algunas indeseadas por quienes pusieron en marcha dichas líneas de actuación. El incremento de la sanidad pública y el fomento de la natalidad en la primera década de la revolución condujeron a un descenso de la tasa de mortalidad y una explosión demográfica por parte de aquellos que ahora tienen entre trece y veintitrés años, grupo que ha sentido con fuerza las severas restricciones en cuanto al comportamiento, el desempleo y la alineación asociadas al régimen. La difusión de la educación y la urbanización ayudó a crear un espíritu más crítico y la concentración de gente en las ciudades, donde pueden acceder más fácilmente a un abanico más amplio de ideas. La aplicación de las restricciones legales y de comportamiento sobre las mujeres ha dado como resultado un movimiento femenino más significativo y activo que nunca. Finalmente, la experiencia de haber roto las relaciones con Occidente acabó con la tendencia de culpar a los imperialistas occidentales de todos los problemas y fomentó el desarrollo de análisis político más complejos. Incluso quienes han recibido educación clerical se sienten cada vez más predispuestos a cuestionarse qué dicen y hacen los líderes políticos clericales. Y lo que tal vez sea más importante, la actual experiencia de gobierno clerical y las leyes de la *sharia* han minado seriamente la creencia de que un gobierno islámico, en algunos casos con una interpretación completamente cambiada del mismo, pueda resolver los problemas individuales o sociales. «Las ideas seculares –afirma Keddie– son probablemente más fuertes en Irán que en cualquier otro país del mundo musulmán».

La autoa de *Las raíces del Irán moderno* hace especial hincapié en que los grupos más politizados se concentran ahora en la idea del cambio interno, no en la salvación llegada del extranjero. No existe una simple división entre reformistas y partidarios de la línea dura, Entre los clérigos y sus seguidores pueden distinguirse



muchos grupos, que van desde las posturas más conservadoras, pasando por los islamistas moderados, hasta un amplio grupo de teólogos y seminaristas rebeldes de Qom y de otros lugares que creen que el gobierno islámico está ensuciando el buen nombre del islam.

La experiencia negativa que ha supuesto el gobierno clerical ha generado un cambio de las anteriores actitudes de muchos iraníes. Los clérigos, que habían sido muy populares, ya no lo son. Estados Unidos, que había sido un país profundamente impopular, ahora no lo es tanto para muchos iraníes. De ser odiados, los Pahlavi despiertan en la actualidad la nostalgia de más de uno, y las emisiones por satélite de la diáspora iraní retratando con benevolencia a Reza Pahlavi han llamado bastante la atención. «Muchos creen –comenta la profesora Keddie– que esas emisiones televisivas proponen la restauración de los Pahlavi mediante la intervención estadounidense». «Sin embargo –añade–, desde el año 2001, la política exterior de Estados Unidos ha adoptado un cariz cada vez más ideológico y amenazador». Irán, debido al petróleo y a su posición estratégica, así como a la preocupación que despierta en Estados Unidos su programa nuclear y el apoyo a grupos como Hezbollah, podrían ser el siguiente objetivo estadounidense dentro de su programa de ataques militares «preventivos» o de un intento de derrocamiento del gobierno para sustituirlo por uno más amistoso hacia ellos. Nikki R. Keddie no se atreve a hacer predicciones políticas, pero sí afirma que las recientes experiencias del país indican que los iraníes no van a permitir por mucho tiempo ni un gobierno impopular ni el control extranjero de su destino. «La creciente modernización que evidencia la historia última de Irán –afirma–, ofrece algunas razones para esperar un mejor gobierno para el Irán del futuro. La intervención estadounidense se arriesgaría a contaminar procesos internos a los que es necesario dar tiempo para que florezcan».

La autora del libro que comentamos, considerada una de las perspicaces, sensibles e intuitivas analistas del Irán, manifiesta abiertamente su esperanza de que «tal vez sea posible cambiar el sistema existente por uno mejor sin necesidad de intervención exterior». La primera edición en español de su clásico *Roots of Revolution,* es lectura imprescindible para todo el que se sienta interesado por los asuntos de Oriente Medio.

Un tema complejo

Hacer comprensible la religión y las religiones no es una tarea sencilla. Las razones sociales, políticas, económicas, geoestratégicas, simbólicas, culturales, etc., de la religión son complejas y múltiples y los métodos para analizarlas también y además resultan cambiantes en el tiempo. *La historia de las religiones: métodos y perspectivas* de Francisco Diez de Velasco, catedrático de la Universidad de La Laguna y especialista en Historia general y comparada de las religiones, es una ambiciosa e interesante tentativa de reivindicar la comprensibilidad de la religión y de lo religioso en el presente y en el pasado.

Para el profesor Diez de Velasco, la historia de las religiones resulta una apuesta cargada de significación, ya que exige adentrarse en las explicaciones totales e intentar comprender la religión teniendo en cuenta que se materializa en un pasado que también ofrece razones para el presente, que crea una multiplicidad de posibilidades de sustentar la mirada, necesariamente abierta a la diversidad de religiones de ayer y de hoy. Religiones que es necesario intentar entender en su plasmación histórica, a la vez que desarrollando una sensibilidad hacia las diferencias, pero también hacia la posibilidad de las semejanzas.

El hilo conductor de este libro es que el pasado puede ser de gran ayuda para explicar el papel de las religiones en el presente; para lanzar, asimismo, una mirada hacia las perspectivas de futuro y reflexionar sobre el impacto de las creencias en nuestro mundo global, así como las claves de su perdurabilidad y transformaciones. El autor ordena su trabajo en torno a cinco grandes ejes temáticos: la violencia, el poder, la muerte, el miedo y la identidad, y a cómo éstos se combinan con la religión, tanto en nuestro presente como en el pasado, comparativa y diferencialmente.

El primer capítulo trata el tema de la violencia, de una actualidad que a nadie escapa, máxime desde que el 11-S, el 11-M y el 7-J han ejemplificado una violencia masiva que se vehicula por medio de las creencias, aunque, evidentemente, no se explique sólo por ellas. El segundo capítulo se ocupa del poder político como pretexto para ahondar en el pasado y el presente de la relación entre la religión y los mecanismos de construcción de legitimidades de gobierno. La muerte es el tercer tema de estudio; las propuestas de supervivencia tras el morir que ofrecen las distintas religiones, a la par que la posición de

negación de las mismas, que defienden los puntos de vista ateos, permiten al autor avanzar en la enorme variabilidad del imaginario global de la muerte, además, la propia quiebra explicativa que produce la muerte en el seno de nuestro mundo moderno, le sirve a la hora de construir argumentos para intentar explicar la perdurabilidad de la religión en el presente. El cuarto tema de estudio es el miedo, uno de los motores ocultos de nuestra práctica vital. La religión ha sido y es un cauce privilegiado del miedo y de los intentos de superarlo: miedo a la muerte, miedo a los acabamientos, miedo a las terribles figuras con las que se imagina el poder de los dioses, miedo a las propias religiones en su diversidad y a algunos de sus seguidores. Finalmente, el último capítulo trata de la diferencia y de la identidad y de cómo la religión es un ingrediente importante de ambas. El autor desarrolla argumentos esbozados en el capítulo primero, pero sistematizando la reflexión y alejándola del tema monográfico de la violencia. Multirreligiosidad, identidades de género y religión, educación, identidades colectivas y religión, son ingredientes en una reflexión que intenta ofrecer argumentos para explicar la potencia que en el mundo actual tiene la religión como seña de identidad, y que permite comprender en parte también su perdurabilidad.

Frente a la actual tendencia a pensar la religión como un fenómeno principalmente individual, que debiera de resultar poco visible, el profesor Diez de Velasco sitúa la religión en plena palestra social; la hace visible y le otorga un papel que la aleja del desvanecimiento y de la desaparición.

En el sexto y último capítulo, el autor recupera argumentos esbozados a lo largo de los ejemplos expuestos en los cinco anteriores, con la finalidad de replantear las indeterminaciones y necesidades de una reflexión metodológica coherente. Deambula por los lenguajes en los que la religión se expresa tanto en lo social como en lo individual, defiende la necesidad de las aproximaciones comparadas y se mira, como en un espejo, en la opción metodológica que conformó la fenomenología de la religión en un pasado no tan lejano.

La religión ha cobrado un interés social innegable en los últimos tiempos. Cada vez son más las preguntas que nos hacemos sobre el presente y el futuro que incluyen argumentos religiosos. Si, como suponemos, la intención principal del trabajo de Francisco Diez de Velasco es ofrecer argumentos que ayuden a hacer comprensible la religión hoy, tanto en

sus facetas colectivas como individuales, podemos decir que, sin lugar a dudas, lo ha conseguido.

Políticas de Dios

¿Qué persiguen los movimientos religiosos que se desarrollan en todo el mundo? ¿Quiénes son los actores? ¿Cuál es su impacto real? ¿Qué distingue o acerca a los activistas islámicos, judíos, católicos, protestantes, ortodoxos o hinduistas? En definitiva ¿cuáles son las claves religiosas de lo que ha dominado la coyuntura política en el final del siglo XX y los albores del siglo XXI?

Estos y más interrogantes son la base del contenido de este libro-documento, *Las políticas de Dios*, dirigido y coordinado por el analista político Gilles Kepel, que ha contado con la valiosa colaboración de Ignace Leverrier, arabista; Farhad Khosrokhavar, sociólogo especialista en Irán; Andrea Ricardi, profesor de historia del cristianismo; Kathy Rousselet, especialista en ciencia política rusa; Françoise Aubin, investigadora y gran conocedora de la realidad china; Achille Mbembe, profesor de historia y especialista en África; Jean-Pierre Bastian, profesor de historia contemporánea en México; Chistophe Jafrelot, especialista en hinduismo; Alain Dieckhoff, gran conocedor de la realidad israelí; Jean Baubérot, presidente de L*'Ecole pratique des hautes études,* en París y, Alain Touraine, reconocido especialista en sociología. Los autores de este volumen proponen, a partir de investigaciones sobre el terreno, un debate abierto donde se escrutan lo que estos movimientos nos dicen sobre la crisis de la modernidad y sobre qué tipos de proyectos de sociedad propugnan, es decir, en qué mundos nos proponen vivir.

La emergencia de los movimientos religiosos en el espacio social y político durante los últimos veinticinco años es un fenómeno cuyo carácter, tan importante como inesperado, es admitido hoy por todo el mundo. En *Las políticas de Dios,* encontramos tanto el Frente Islámico de Salvación argelino como el hinduismo político, tanto la ortodoxia rusa como el pentecostismo latinoamericano, y los puntos de vista tanto de antropólogos y sociólogos como de historiadores o politólogos. «Nos ha parecido primordial –dice Kepel, director del trabajo–, entrecruzar puntos de vista y prácticas interpretativas muy diversificadas, con el fin de enriquecer nuestras representaciones de un conjunto de fenómenos que valen tanto por su interés propio como por lo que revelan de las socieda-

des donde aparecen». «Comparar –añade– los movimientos cristianos, hinduistas, judíos o musulmanes de hoy es, también, observar a través de qué procedimientos participan en la cultura o economía del mundo diversas sociedades, precisamente cuando se exaltan especificidades de identidad que convierten la observancia religiosa en su razón postrera».

El conjunto de los movimientos político-religiosos que este volumen presenta está contemplado en una dinámica histórica que parte de la contestación de los fundamentos culturales de un orden antiguo y prosigue con la elaboración, más o menos concluida, de un nuevo orden cuya legitimidad tiene carácter trascendente.

La emancipación del orden antiguo constituye un momento durante el que esos movimientos encuentran las aspiraciones a la libertad de cierto número de individuos pertenecientes a la sociedad civil, dándoles eventualmente voz, fundando la propia necesidad de esta libertad en una relación con Dios o con lo sagrado que libera a los creyentes de su sumisión a un orden estatal injusto, corrompido, dictatorial, etc. Los primeros tiempos de la revolución iraní vieron el predominio de la reivindicación de libertad, sin que eso pareciera incompatible con la dimensión islámica del acontecimiento. En las sociedades que salen del sistema comunista o viven los últimos años de su dominio, en Europa central, en Rusia, en China, el vocabulario religioso adopta, al menos temporalmente, la misma reivindicación. ¿Pero están estos fenómenos vinculados a la fase de aparición de los movimientos religiosos contemporáneos o tienen un carácter duradero?

Al final de este trabajo, Jean Baubérot y Alain Touraine se preguntan: ¿En qué y hasta dónde los movimientos religiosos del final del siglo XX dan testimonio de un «principio de subjetivación», de una llamada lanzada por el sujeto contra un orden social insoportable, participando en la aparición de un sujeto personal moderno? ¿O desembocan necesariamente en un neocomunitarismo de vocación totalitaria? Las ponderadas respuestas de estos dos grandes especialistas merecen ser leídas con calma, así como la totalidad de este debate dirigido y coordinado por Gilles Kepel, profesor del Instituto de Estudios Políticos de París y gran especialista en el mundo musulmán.

Isabel de Armas

Seriales y secuelas*

En el campo del consumo cinematográfico, la prototipificación y el pastichismo, la necesidad de redundancia y los condicionamientos genéricos constituyen la fórmula narrativa que mejor integra los requisitos propios de la serialidad. Un modelo digno de estudio, al que Balló y Pérez sonsacan a través de sus diversas mediaciones. Como criatura artística, el serial les parece una de las expresiones más genuinas de la narrativa contemporánea. Por esto mismo, deciden revelar al lector los diversos artificios que acá se enzarzan con espumosa eficacia. Según se deduce de su análisis, la serie se infla desmedidamente, tiende a la melancolía y engendra simulacros a partir de piezas de desguace. Todos los lugares del relato están perfilados por la reescritura, y por consiguiente, ofrecen al guionista la oportunidad de sombrear figuras recurrentes, propensas al manierismo: héroes de linaje antiguo, previsibles peregrinajes, familias que forman una camarilla bien compenetrada y hazañas que se resuelven con la certeza de un cuento ritual.

* Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición, *Jordi Balló, Xavier Pérez, traducción de Núria Pujol, Anagrama, Barcelona, 2005, 295 pp.*

En estos fragmentos alineados, el detalle original no ha de quebrar la arcilla del conjunto. Sobre la contigüidad del estereotipo –¿por qué no, ya que sirve para eso?–, conviene colorear el sedimento con tonos de la época, de forma que lo manido parezca actual.

Volvemos así a la imagen de un escritor de párrafos convergentes. Sin duda, hoy son legión los guionistas que acuden al abrigo del mismo litoral. Depositarios de una rutina, se pasan el relevo con el convencimiento de que un libreto es el resultado de sucesivas reencarnaciones. Para quien traspasa el dintel de lo rumiado y lo digerido, el riesgo adquiere forma de productor –una figura jurídica que sanciona y regula–. Así suele ocurrir cuando el montaje final escapa de las manos del director. De eso a inventar un manual de estilo, media un paso. Basta un poco de paciencia. Al cabo, tanto valen las directivas en las cuales se invoca el recuerdo, aún caliente, de Joseph Campbell, como aquéllas donde se impone agradar a los comités. De hecho, ambas aciertan, pues nada hay más grato para una compañía cinematográfica que servir a los consumidores una superproducción en la que retorne el héroe de las mil caras. (Por si no lo sabían, ciertos estudios recomiendan a sus guionistas

la lectura del famoso libro de Campbell, y en su defecto, la de algún folleto que lo resuma.)

¿Cómo encontrar ejemplos de lo dicho por Balló y Pérez? Repasando la moderna cartelera hollywoodense y alumbrando las siluetas que allí proliferan. Puedo contarles el caso de Ken Lemberger, antiguo copresidente de Sony Pictures Entertainment, buen conocedor de la filmoteca de la compañía. Husmeando en el archivo de propiedades abandonadas, Lemberger dio con una película de terror, *Llama un extraño* (1978), de Fred Walton, inspirada en un rumor que los folcloristas catalogaron entre las llamadas leyendas urbanas. Con leves retoques en su libreto, la pieza fue nuevamente rodada y llegó al público bajo el rótulo *Cuando llama un extraño* (2006). No es casual que su director, el artesano John Davis, fuera elegido por su prestigio como «autor de *remakes»* (sic). Profesionales como éste –conductores de arquetipos, artesanos complacientes, *pasticheurs*– obedecen a esa norma de la industria con elocuencia mesurada. La concepción del arte por el arte no figura en su agenda, y entre sus referencias principales, nos encontramos con que apenas pintan sino aquello que les suena dentro de la cultura populista y marginal: formulismos consumibles, sin rumbo fijo y sin orden. O sea: ejemplos de la «serie B», cuya una influencia resulta, casi siempre, desproporcionada a su valor artístico.

Con la mirada puesta en la taquilla y pese a su baja consideración institucional, hasta Wes Craven, autor de entretenidas cintas de horror, se convierte hoy en un cineasta al que reinterpretar. Aplicando ese razonamiento, no escasean quienes lo tildan de clásico, en parte para ponderar su maestría en dicho subgénero, y en parte también para usar el adjetivo como lema publicitario. (De lo sacro a lo profano: Alexandre Aja y Gregory Levasseur acaban de estrenar *Las colinas tienen ojos,* versión remozada de la cinta homónina rodada en 1977 por Craven.)

No hay duda de que las nuevas versiones y las secuelas de antiguos éxitos menudean en la actualidad (Cito de memoria varias primicias del último verano: *Piratas del Caribe. El cofre del hombre muerto,* de Gore Verbinski; *Misión imposible III,* de J.J. Abrams; *Poseidón,* de Wolfgang Petersen; y *Superman Returns,* de Bryan Singer).

Pese a su diseño de alta calidad, tales reincidencias comportan el uso de soluciones previstas de antemano. No hace falta enfatizar el reservorio de prototipos del cual forman parte. Una repre-

sa que siempre identificaremos con la folletinesca obstinación en lo serial, y cuyo caso mejor radiado en los últimos tiempos sería *El código Da Vinci* (2006), de Ron Howard.

La crítica de Balló y Pérez, con sencilla maniobra, también nos permite abordar obras de consumo de mayor empaque conceptual. Sin perjuicio de otros ejemplos, valdría la pena utilizar su inteligente análisis como pretexto para revisar películas de factura tan provechosa como *El señor de la guerra* (2006), de Andrew Niccol, y *Plan oculto* (2006), de Spike Lee. Dos entretenimientos que, sin traicionar el conjunto de expectativas que los sustenta en la *midcult,* renuevan el cliché por medio de elementos ideológicos contemporáneos.

Guzmán Urrero Peña



Gabi, Fofó y Miliki

El fondo de la maleta

Heráclito, una vez más

Dijo Heráclito hace algunos siglos que «todo sucede según discordia». Demos por bueno que lo dijo con estas palabras castellanas. La herencia filosófica de Occidente les debe mucho. En efecto, discordar, disentir, distinguir, son las operaciones elementales y fundantes de la inteligencia. Pero la secuela no es pacífica y no lo es, especialmente, cuando se lee la palabra discordia en clave bélica.

Discordar puede ser concordante, lo mismo que concordar puede ser discordante. Estas posibilidades permiten diferenciar el cuestionamiento de la crítica. El crítico involucra en su crítica lo criticado, se involucra en lo que critica. Criticar es poner en crisis un objeto y cambiarlo de calidad. Para ello, el objeto ha de pertenecer y corresponderse con el sujeto.

En cambio, cuestionar es arrancar de cuajo lo que se cuestiona, quitarlo de en medio, aniquilarlo. Si la crítica es pacífica, el cuestionamiento es guerrero. La crítica tiene adversarios; el cuestionamiento, enemigos. Al crítico le hace falta aquello que critica, es lo otro de sí mismo. Al cuestionador le estorba lo que cuestiona, permanecerá siempre fuera de él mismo, innecesario y molesto, destinado a la extinción.

¿En cuál discordia pensaba Heráclito al producir su aforismo y darle tan ambiciosos alcances? Probablemente, en las dos que se acaban de examinar. ¿Se inclinaba por un ejercicio belicoso o pacífico del pensamiento? Quizás imaginó un punto de encuentro para ambas variantes: un juego que fuera la inocua batalla del deporte. Al final de cada encuentro, los atletas se felicitan y abrazan, aunque en las tribunas, los forofos saquen a relucir dagas y puñales.

Colaboradores

ALFREDO AMESTOY: Periodista español (Madrid).
TXOMIN ANSOLA: Periodista español (Madrid).
JAIME DE ARMIÑÁN: Director cinematográfico español (Madrid).
ISABEL DE ARMAS: Crítica literaria española (Madrid).
RICARDO BADA: Escritor español (Colonia, Alemania).
PEDRO BERMEJO MARÍN: Diplomático e historiador español (Madrid).
J.M. CAPARRÓS LERA: Periodista español (Madrid).
JOSÉ MANUEL CUENCA TORIBIO: Historiador español (Córdoba).
EMETERIO DIEZ PUERTAS: Historiador del cine español (Madrid).
LUIS ESTEPA: Crítico literario español (Madrid).
ALEJANDRO GÓMEZ LAVILLA: Periodista español (Madrid).
JULIÁN JIMÉNEZ-HEFFERNAN: Escritor español (Córdoba).
EDUARDO LADRÓN DE GUEVARA: Periodista español (Madrid).
JERÓNIMO LÓPEZ MOZO: Dramaturgo español (Madrid).
ÍTALO MANZI: Crítico de cine argentino (París).
LUIS MARIÑAS: Periodista español (Madrid).
MARCOS MAUREL: Crítico y ensayista español (Barcelona).
GONZALO ROJAS: Poeta chileno (Chillán).
SILVIA TUBERT: Psicoanalista y ensayista argentina (Madrid).
GUZMÁN URRERO PEÑA: Crítico y periodista español (Madrid).

Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana



Revista Iberoamericana

Suscripción anual

Socios	U$S 65.00
Socio Protector	U$S 90.00
Institución	U$S 100.00
Institución Protectora	U$S 120.00
Estudiante	U$S 30.00
Profesor Jubilado	U$S 40.00
Socio Latinoamérica	U$S 40.00
Institución Latinoamérica	U$S 50.00

Los socios del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana* y toda la información referente a la organización de los congresos.

Los socios protectores del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana,* todas las publicaciones y la información referente a la organización de los congresos.

INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA
Revista Iberoamericana
1312 Cathedral of Learning
University of Pittsburgh
Pittsburgh, PA 15260
Tel. (412) 624-5246 • Fax (412) 624-0829
iili+@pitt.edu • http://www.pitt.edu/~iili

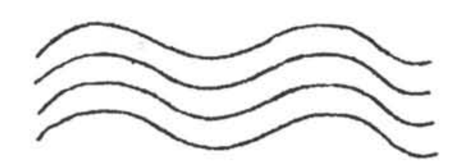
CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

LOS DOSSIERS

559 Vicente Aleixandre
560 Modernismo y fin del siglo
561 La crítica de arte
562 Marcel Proust
563 Severo Sarduy
564 El libro español
565/66 José Bianco
567 Josep Pla
568 Imagen y letra
569 Aspectos del psicoanálisis
570 Español/Portugués
571 Stéphane Mallarmé
572 El mercado del arte
573 La ciudad española actual
574 Mario Vargas Llosa
575 José Luis Cuevas
576 La traducción
577/78 El 98 visto desde América
579 La narrativa española actual
580 Felipe II y su tiempo
581 El fútbol y las artes
582 Pensamiento político español
583 El coleccionismo
584 Las bibliotecas públicas
585 Cien años de Borges
586 Humboldt en América
587 Toros y letras
588 Poesía hispanoamericana
589/90 Eugenio d'Ors
591 El diseño en España
592 El teatro español contemporáneo
593 El cine español actual
594 El breve siglo XX
595 Escritores en Barcelona
596 Inteligencia artificial y realidad virtual
597 Religiones populares americanas
598 Machado de Assis
599 Literatura gallega actual
600 José Ángel Valente
601/2 Aspectos de la cultura brasileña
603 Luis Buñuel
604 Narrativa hispanoamericana en España
605 Carlos V
606 Eça de Queiroz
607 William Blake
608 Arte conceptual en España
609 Juan Benet y Bioy Casares
610 Aspectos de la cultura colombiana
611 Literatura catalana actual
612 La televisión
613/14 Leopoldo Alas «Clarín»
615 Cuba: independencia y enmienda
616 Aspectos de la cultura venezolana
617 Memorias de infancia y juventud
618 Revistas culturales en español

Boletín de la

INSTITUCIÓN LIBRE de ENSEÑANZA



N.º 52

José-Carlos Mainer • Carlos Wert • Eugenio Otero Urtaza
Juan Manuel Díaz de Guereñu • Agustín Andreu
Adolfo Sotelo Vázquez • Ana Pelegrín • Aitor Anduaga
Francisco Michavila • Begoña Carbelo Baquero

Director: Juan Marichal

Edita: FUNDACIÓN FRANCISCO GINER DE LOS RÍOS
Paseo del General Martínez Campos, 14. 28010 MADRID
Teléfono: 91 446 01 97 Fax: 91 446 80 68
<bile@fundaciónginer.org> <www.fundacionginer.org>

Con el patrocinio de



CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm .... se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de .... a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 2004

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección ....

....

Precios de suscripción

		Euros	
España	Un año (doce números)	52 €	
	Ejemplar suelto	5 €	
		Correo ordinario	*Correo aéreo*
Europa	Un año	109 €	151€
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Agencia Española de Cooperación Internacional
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente:

Dossiers sobre:

Cultura salvadoreña
Cine latinoamericano actual
Surrealismo argentino
Sergio Pitol





DIRECCIÓN GENERAL
DE RELACIONES
CULTURALES Y CIENTÍFICAS





5 euros